L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

17e Année - Nouvelle série. N° 88 - Mai 1962

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à N.F. 15 (étranger : N.F. 18) à envoyer par chèque postal à : M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F. 2,25; ceux des années antérieures au prix de N.F. 1,75.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs (0,50 N.F.)*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

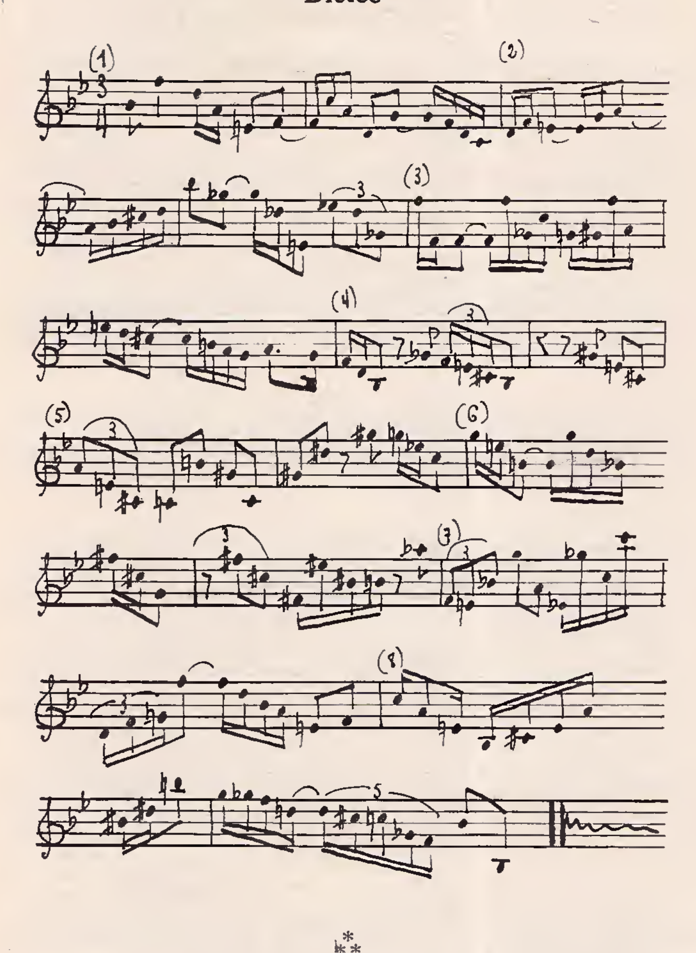
7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1961

ETAT - 1er Degré

Dictée



***

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.
(Lycée La Fontaine)

Histoire de la Musique

1. Vous allez entendre 3 fragments de disques, d'une minute environ chacun. Pour chaque fragment, indiquez, si vous les connaissez, l'auteur, le titre de l'œuvre, ses dates de naissance et de mort; si vous ne connaissez pas l'œuvre, donnez les éléments d'identification que vous aurez cru pouvoir dégager.

2. En vous limitant à leur période de productivité et en tenant compte de leur lieu de résidence et de leurs voyages, citez trois compositeurs qu'a rencontré ou qui aurait pu rencontrer chacun des musiciens suivants : *Lully - Schumann - Mozart - Palestrina - Wagner.*
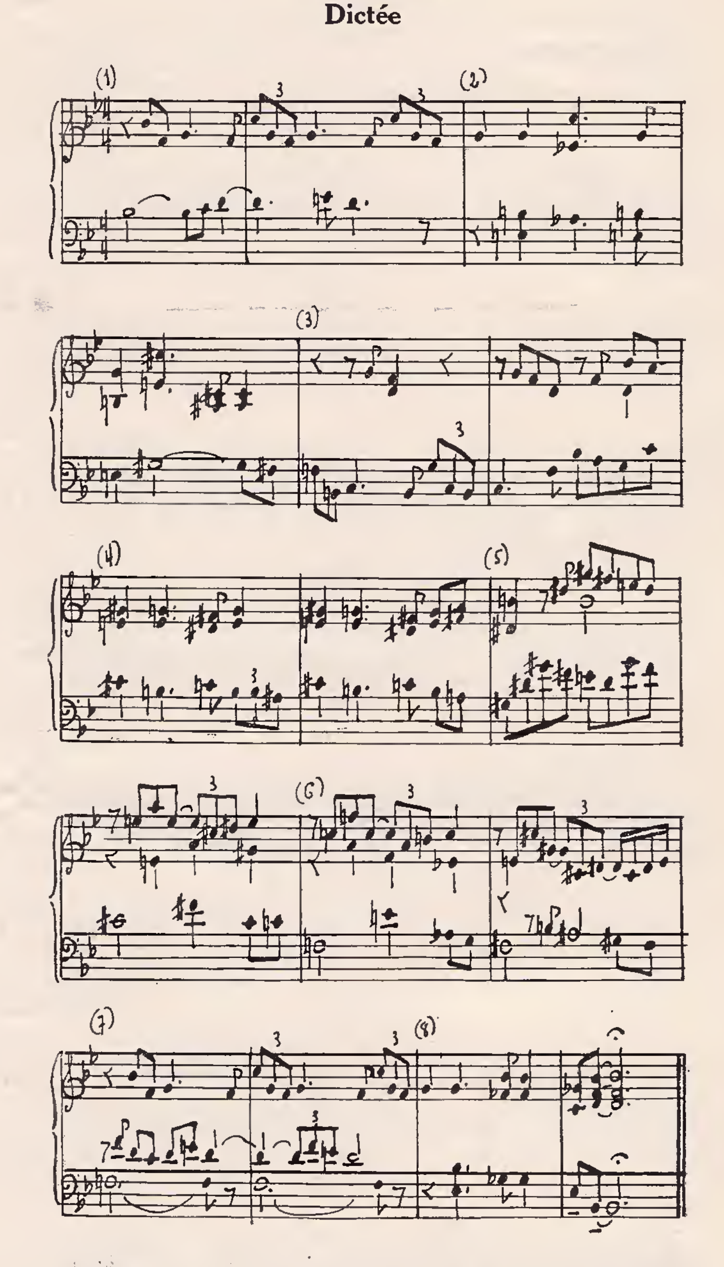
3. Citez avec leur titre exact et par ordre chronologique tous les ouvrages lyriques que vous connaissez, quel qu'en soit le caractère, ayant traité la *légende d'Orphée.*

4. En une page maximum, résumez la vie de *J.-S. Bach* et sa production, en classant celle-ci par catégorie et en citant quelques titres représentatifs (3 au maximum) dans chaque catégorie.

***

ETAT - 2e Degré
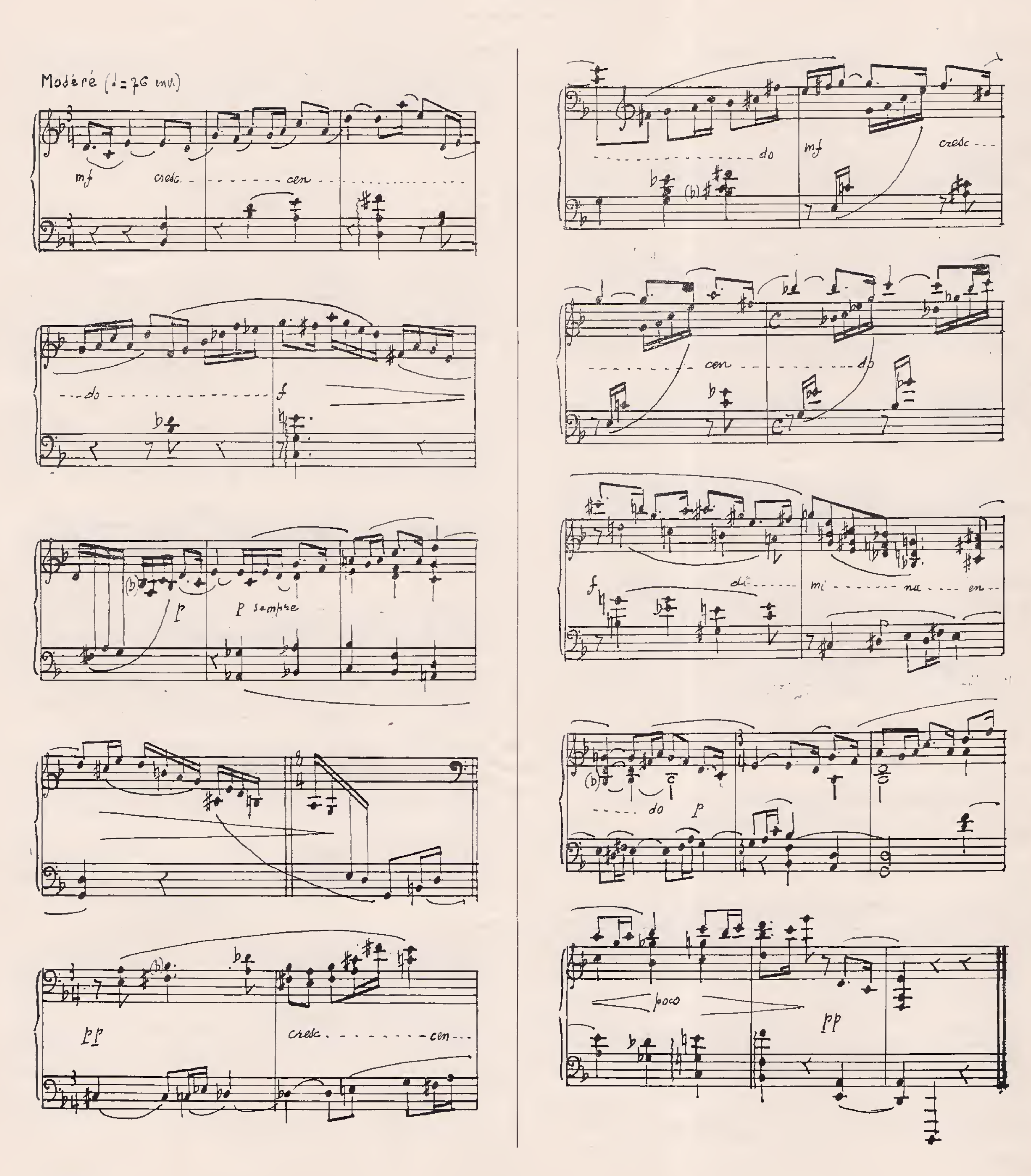
Dictée



(1) Voir E.M., nos 82, 83, 84, 85, 86, 87 de nov., déc. 1961; janvier, février, mars et avril 1962.

ETAT - 1er Degré

Déchiffrage piano et transposition



CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Déchiffrage piano

L'ICONOGRAPHIE MUSICALE (2)

par Paule DRUILHE

RENAISSANCE

La sourde opposition à l'autorité de l'Eglise — opposition devenue aiguë au XVIe siècle — conduit à un retour et à une exaltation de certains principes esthétiques de l'Antiquité gréco-romaine païenne et sensuelle, à une interprétation humanisée de l'idéal divin. Ainsi s'expliquent l'abondance et la variété des sujets profanes; l'homme et le monde qui l'entoure, recréés parfois dans une perspective personnelle y occupent une place privilégiée. En cette époque de raffinement artistique où le mécénat joue un rôle déterminant, le luth acquiert ses titres de noblesse comme soliste ou instrument d'accompagnement. Peu à peu les derniers copistes, les derniers enlumineurs disparaissent. La naissance de l'imprimerie musicale permet une diffusion des œuvres beaucoup plus étendue, rapide et efficace.

XVe siècle :

Canons énigmatiques de Baude Cordier.
[Chantilly, Musée Condé, cod. 1.047, fol. 11 v°, et fol. 12 r°].

Enfants musiciens (Luca Della Robbia).
[Florence — Musée de S. Maria del Fiore].

Ange jouant du luth (Melozzo da Forli).
[Rome — Musée du Vatican].

Anges musiciens (Memling). Psaltérion, trompette marine, luth, saquebutes, bombarde, trompette, orgue portatif, harpe, vielle.
[Anvers — Musée des Beaux-Arts].

Les neuf Muses (Martin le Franc : *Le champion des Dames*).
[B.N. ms. fr. 12.476, fol. 109 v°].

Orchestre féminin (Martin le Franc : *Le champion des Dames*).
[Bibl. de Grenoble, ms. fr. 875, fol. 365].

Musiciens et chanteurs (B. de Glanville : *Livre des Propriétés des choses*).
[B.N. ms. fr. 22.532, fol. 336].

Un concert (Bréviaire de René II de Lorraine).
[Bibl. de l'Arsenal, ms. 601, fol. 2 v°].

Couronnement de la Vierge (Fra Angelico).
[Musée du Louvre].

Couronnement de la Vierge (Zanobi di Macchiavelli).
[Musée de Dijon].

La Musique (Jacques Legrant : *Les échecs amoureux*).
[B.N. ms. fr. 143, mol. 65 v°].

XVIe siècle :

Orchestre (Hans Burgkmair : *Triomphe de Maximilien*).
[B.N., gravure sur bois].

La Bataille (Jannekin) in *Recueil de chants manuscrits* (1542).
[Bibl. de Cambrai, ms. 125, fol. 17].

La Dame à l'orgue (tapisserie dite « Dame de Rohan »).
[Angers — Château du roi René].

Ange jouant de l'orgue (H. et J. Van Eyck : *Retable de l'Agneau Mystique*).
[Gand : cathédrale Saint-Bavon].

Joueuse de luth (gravure sur bois).
[Musée Carnavalet].

Epinette de Baltazar de Beaujoyeux.
[Paris — Musée du Conservatoire].

Un concert (gravure sur bois, vers 1570).
[B.N. Estampes, Rés. Ea 17].

Les Tritons (figure du *Ballet Comique de la Reine*, planche gravée).
[B.N. Imprimés, Rés. Ln 27, 10436].

EPOQUE CLASSIQUE

Dans l'iconographie de l'époque classique, se reflète la faveur dont jouissent le ballet de cour et tous les spectacles lyriques aux somptueuses mises en scène. Mais la musique instrumentale n'est pas délaissée pour autant. Les luthiers italiens apportent à la famille des violes d'ultimes perfectionnements. L'orgue et le clavecin — supplanté vers 1770 par le piano-forte — connaissent la plus grande faveur, tandis que le luth très pratiqué aux siècles précédents, tombe en désuétude au XIXe siècle.

XVIIe siècle :

Le joueur de vielle (gravure de J. Callot).
[B.N. Estampes].

Ballet des Fées des forest de Saint-Germain (1628).
[B.N. Estampes, Ob. 32].
3. Musiciens de campagne.
6. Musique de l'Amérique.
27. Entrée des joueurs de guitare.
28. Musique servant de récit au grand ballet.

Airs de cour avec tablature de luth (1635).
[B.N. Imprimés, Rés. Vm 7 570].

L'ouïe (gravure d'Abraham Bosse, 1636).
[B.N. Estampes, Ed. 30 b].

Alceste, de Lully, dans la cour de marbre à Versailles (gravure de Le Pautre).
[B.N. Estampes].

Habit de musicien (gravure).
[Bibl. du Musée des Arts Décoratifs].

XVIIIe siècle :

J.-S. Bach, portrait par Haussmann.
[Musée de Leipzig].

J.-S. Bach : *Prélude et fugue en si mineur pour orgue* (manuscrit autographe).
[Cologne — Meyer Museum].

Orgue (dû à Cliquot, 1710).
[Chapelle du château de Versailles].

Rameau (portrait par Aved).
[Musée de Dijon].

Costume d'Hermione pour *Cadmus et Hermione*, de Rameau (gravure de Le Pautre).
[Bibliothèque de l'Opéra].

Trio de musiciens (tableau de R. Tournières).
[Musée de Dijon].

Mozart, portrait inachevé par Lange.
[Salzbourg — Musée Mozart].

Harpe de Marie-Antoinette.
[Musée du Conservatoire — Paris].

---

(1) Voir E.M. n° 85, févr. 1962.
(2) Suite (voir n° 87, avril 1962).

Un atelier de luthiste au XVIII[e] *siècle* (planche de l'*Encyclopédie* de Diderot).

Le Théâtre de la Foire Saint-Germain (gravure).
[Bibliothèque de l'Arsenal].

Un opéra-comique à la Comédie italienne (dessin aquarellé).
[Musée de l'Opéra].

XIX[e] SIECLE

En accord avec les dominantes de la civilisation à cette époque, l'iconographie évolue nettement: peintres et sculpteurs ne s'inspirent qu'occasionnellement de scènes musicales. Les portraits deviennent nombreux, mais ils ne présentent que peu d'intérêt pour l'histoire de la musique; et nous connaissons parfaitement les instruments, toujours en usage. Les documents sont facilement accessibles, les références deviennent donc moins nécessaires.

XX[e] SIECLE

Dans la peinture et la sculpture actuelles, l'instrument, généralement très stylisé, devient surtout élément décoratif : un orchestre peint par Dufy, une guitare vue par Picasso, ne constituent pas — malgré leur valeur picturale — un document musical authentique. Les recherches iconographiques s'orientent donc vers la reproduction photographique de manuscrits autographes, de nouvelles mises en scène, d'instruments et groupements orchestraux caractéristiques de notre époque.

***

Ainsi, la très grande richesse de l'iconographie musicale permet de faire un choix rationnel et judicieux, qui peut donner une idée assez exacte de l'évolution de la musique, et de sa place réelle dans la vie. Il serait certainement intéressant et utile de développer encore davantage l'emploi du document — élément concret et suggestif — pour la connaissance des siècles révolus. Et lorsque, pour des temps lointains, nous ne possédons que de rares vestiges d'œuvres musicales, j'imagine volontiers une étude de l'histoire de la musique par les textes littéraires d'époque traitant de questions musicales, complétés par une documentation iconographique aussi vaste que possible.

Je souhaite donc que la Direction du Second Degré fournisse généreusement aux établissements qui relèvent de ses services, tous les moyens d'enrichir leurs collections, afin de rendre vie et attrait à la musique, et de mettre en relief le rôle, parfois de premier plan, que cet art a joué dans la civilisation au cours des âges.

***

BIBLIOGRAPHIE

AUBRY (Pierre). — *Les plus anciens monuments de la musique française* (Paris, Welter, 1905). [Ouvrage épuisé].

BUCHNER (Alexander). — *Musikinstrumente im Wandel der zeiten* (Prague, Aztia, 1956).

COLLAER (Paul), VANDER-LINDEN (Albert). — *Atlas historique de la musique* (Paris, Elsevier, 1960).

DRUILHE (Paule). — *La musique* (*Encyclopédie par l'image.* Paris, Hachette, 1959).

HICKMANN (Hans). — *Quarante-cinq siècles de musique dans l'Egypte ancienne* (Paris, Richard-Masse, 1956).

HOOREMAN (Paul). — *Musiciens à travers les temps* (Paris, Nathan, 1952). [Ouvrage actuellement épuisé].

KINSKY (George). — *Album musical* (Paris, Delagrave, (1930).

MALE (Emile). — *L'art religieux en France,* 4 volumes (Paris, Colin, 1947 à 1953).

La Musique française du Moyen âge à la Révolution, catalogue (Paris, Bibliothèque nationale, 1934).

PINCHERLE (Marc). — *Histoire illustrée de la Musique* (Paris, Gallimard, 1959).

REUTER (Evelyn). — *Les représentations de la Musique dans la sculpture romane en France* (Paris, Leroux, 1938).

SCHAEFFNER (André). — *Origine des instruments de musique* (Paris, Payot, 1936).

SCHORER (Georg). — *Bildnis der Musik* (Bonn, Athenäum-Verlag, 1955).

***

RENSEIGNEMENTS PRATIQUES

Le Service Photographique de la Bibliothèque Nationale (58, rue de Richelieu, Paris-2[e]), assure la reproduction des documents conservés dans les établissements qui font partie de la Réunion des Bibliothèques Nationales de Paris (Bibliothèque Nationale, Bibliothèque de l'Arsenal, Bibliothèque du Conservatoire National Supérieur, Bibliothèque de l'Opéra).

Le tarif des photocopies (en noir) est ainsi fixé :

Première épreuve :

1° D'après nouveaux clichés :

9×12 : 5 NF — 13×18 : 6 NF — 18×24 : 7,50 NF — 24×30 : 10 NF — 30×40 : 16,50 NF.

2° D'après clichés existants :

9×12 : 3,85 NF — 13×18 : 4,30 NF — 18×24 : 5,05 NF — 24×30 : 7,45 NF — 30×40 : 12,35 NF.

Epreuves supplémentaires :

9×12 : 0,75 NF — 13×18 : 1,20 NF — 18×24 : 1,70 NF — 24×30 : 2,50 NF — 30×40 : 4 NF.

Les commandes doivent comporter les cotes précises, la tomaison et la pagination ou foliotation. Dans le cas contraire, une redevance est exigible qui, par document, ne pourra dépasser 0,50 NF pour un imprimé, 1 NF pour un manuscrit ou un recueil d'estampes.

Aux Archives Photographiques (Palais-Royal, 231, galerie Montpensier, Paris-1[er]), le Service commercial des Monuments Historiques a groupé par départements — et en partie par matières — de nombreuses photographies en noir (quelques pages de manuscrits, mais surtout sculptures et monuments), dont certaines intéressent l'histoire musicale. Les commandes sont exécutées aux conditions suivantes :

13×18 ou 18×24 : 4 NF — 24×30 : 4,90 NF — 30×40 : 6,10 NF — 40×50 : 13 NF, etc.

Plusieurs maisons, Giraudon (9, rue des Beaux-Arts, Paris-6[e]), Bulloz (21, rue Bonaparte, Paris-6[e]), Roger Viollet (6, rue de Seine, Paris-6[e]), offrent à des prix sensiblement identiques, un choix substantiel de reproductions photographiques en noir, françaises et étrangères. Cette dernière maison peut même se charger, à l'occasion de la reproduction de documents qui ne figurent pas dans ses collections.

C.-M. von Weber : LE FREISCHUTZ [1]

OPÉRA ROMANTIQUE

par A. GABEAUD

ACTE II - 1er TABLEAU

Scène II

Agathe, seule, ouvre la baie et contemple le paysage éclairé par la lune. Ce paysage nocturne est le maître : son éclairage ou son obscurcissement commandent les harmonies et modulations. En trois parties :

1°) *Récit* très calme avec de jolies répliques de clarinettes terminé par une vocalise. Deux flûtes graves introduisent l'*Air*, une des plus belles mélodies qui soient : Adagio en 2 couplets (N) accompagnés du Quatuor qui l'enveloppe, et séparés par un Récit lui-même soutenu des seuls altos et violoncelles.

2°) *Paysage et attente*, en *ut majeur*. Andante (mes. 61). L'accompagnement est plus agité, surtout aux basses; des nuages ont passé, assombrissement. Mais, on entend le *Cor* dans le lointain. Récit : Agathe aperçoit Max, elle prend les plumes de son chapeau pour des fleurs, agitation et reprise du Récit qui se termine par un cri d'espérance (mes. 104) et module vers *mi majeur*.

3°) *Chant d'allégresse*, préparé en *mi* par l'orchestre qui monte et c'est le thème (G) qui s'épanche (avec un petit milieu) pour terminer triomphalement avec des vocalises, des notes aiguës où le *bel canto* reprend ses droits.

Scène III

Arrivée de Max, les deux amoureux s'embrassent; Annette est rentrée derrière eux. Dialogue : *Max s'excuse : « Je viens en courant » dit-il en posant son chapeau sur la table, la lampe s'éteint; Annette dit : « la lune nous éclaire ». Max se retourne et remarque sa blessure, il l'interroge : le portrait est tombé à 7 heures ! (juste au moment où il a tiré l'aigle : Mauvais présage !...) Annette, le voyant inquiet, l'interroge. Il finit par avouer son rendez-vous à la Gorge aux Loups ! Effrayées, les jeunes filles tâchent de l'en dissuader. Inutile ! Il a donné sa parole : il ira, à minuit !*

IX) TRIO : Max, anxieux, Agathe inquiète, mais confiante, Annette toujours primesautière. Forme assez spéciale en 3 parties inégales rappelant la coupe du Menuet avec Trio (en *mi bémol majeur*).

1°) *Récit* qui introduit 3 motifs caractérisant les personnages : a) Annette avec un dessin léger (mes. 9); b) Max accompagné des *clarinettes, cors* et *cordes graves* que souligne un motif (O) inquiet des violoncelles, motif d'angoisse que nous retrouverons. (Max prend son chapeau et son sac). Syncopes (mes. 47); c) Agathe, en *mi bémol majeur*, garde sa confiance et cherche à la communiquer avec un dessin très weberien (P). Ensemble avec ce thème (P). Retour du chant de Max toujours avec ses montées anxieuses (O) et ses modulations sombres. Annette reprend son motif. Duo : Agathe intervient. Max adopte sa confiance (P). Ensemble.

2°) Milieu en *la bémol* en trio dans les teintes douces.

3°) Réexposition avec le dessin (P) de confiance qui a gagné les trois personnages.

2e TABLEAU - Scène IV

La Gorge aux Loups

Vallée forestière sauvage, étroite, dont la plus grande partie reste dans l'obscurité et que des montagnes dominent. On aperçoit une cascade, des arbres sur lesquels se perchent des oiseaux de nuit aux yeux phosphorescents. Le tronc d'un arbre mort semble lumineux. Un orage avec éclairs est déchaîné. Caspar, nu-tête, trace un cercle avec des pierres noires autour d'une tête de mort; à quelques pas, on distingue une aile d'aigle, une cuiller à fondre.

Ce tableau correspond au Finale d'Opéra, mais c'est plutôt celui romantique de la gorge infernale. Magnifique page symphonique où tout dépend du paysage, des personnages et de leurs gestes. *Cinq grandes parties* où l'on retrouvera des Leit-motive et des harmonies expressives.

I) *Introduction - Sostenuto.* Chœur d'esprits mauvais, en *fa dièse* : tremolos, tenues de clarinettes, à la basse les violoncelles, avec un dessin (mes. 2-3) de sixte, amorcent une descente chromatique lente. Mesure 13, *Chœur* ou plutôt récitatif sur fa dièse aux basses : hurlements au-dessus, sur un *la*, accentués par les bois, les cors et les petites flûtes qui ajoutent leurs sifflements, et les trombones, leurs plaintes lugubres : orchestration très évocatrice. Tout se tait subitement sur un grondement : l'horloge sonne *minuit*. Après un accord de quinte diminuée, *Caspar qui a terminé le cercle, plante son couteau dans la tête de mort et l'élève trois fois en appelant : Samiel !*

II) On entend les pizzicati du motif (B) avec les septièmes diminuées. *Samiel sort d'un rocher* et demande : *Que veux-tu ?* (mes. 49-50), tremolos menaçants et le ton d'*ut mineur* s'établit. *Dialogue entre les deux personnages : Caspar chante* en récitatif, *Samiel parle* très brièvement, presqu'en monosyllabes, *il ne chante jamais* : effet saisissant sur l'entourage orchestral. (Rappelons que ce colloque a été rédigé par Weber lui-même.) Mais, chaque réplique de Samiel est accompagnée d'une tenue d'*Ut* grave des violoncelles, alors que l'orchestre s'efface. Les modulations sombres ou graduées suivent les sentiments des deux personnages, mais l'*Ut* grave de Samiel demeure immuable. A la mesure 77, au moment où Samiel dit : « *Six balles, soit, mais la 7e à moi !* » réapparaissent les tenues de 7e diminuées et les *la bécarre* pizzicati, avec le thème fatal (B), et tout de suite, la modulation en *ré bémol*, ton infernal (mes. 81), mais on va revenir en *ut mineur* avec toujours les mêmes motifs agités qui dominent cette 2e partie. A la mesure 90, sur l'*ut grave* de Samiel, qui dit : « *Je n'ai aucun pouvoir sur elle* », le hautbois passe d'un *mi bécarre à un mi bémol*, provoquant un assombrissement subit. Long silence (mes. 104). Descente lente des cors, arrêt sur *ut* avec des tremolos après les derniers mots de Samiel : « *Lui ou Toi !* » Nouveau silence.

III) *Allegro* (mes. 110). Attente et agitation, avec beaucoup d'arrêts. On entend se développer un motif d'incertitude (Q) rappelant les mesures 1 et 2 de l'Ouverture. *Caspar est content, il ravive le feu, sort son flacon et boit à la santé de Samiel* (parlé) (ricanements (L) aux flûtes). *Les propos de Caspar sont brefs, on sent l'inquiétude. Il appelle Samiel ! Les oiseaux de nuit volent autour de lui. Puis on entend un cor...*

IV) Mesure 143, les cors, d'abord bouchés, puis ouverts, font des tenues annonçant Max (qui paraît sur le haut du rocher), des tremolos de cordes les entourent Les accords des cors, en *mi bémol*, ramènent le motif (F) que Max chante : « Ah ! terrible, s'ouvre le précipice ! », il retrouve très vite l'état de peur du 1er Acte : modulations sur un *si bécarre* avec les ricanements (L) aux violons. Max

(1) Suite (voir E.M., n° 87, avril 1962).

hésite.... mais le souvenir des rires moqueurs du 1er Acte (mes. 182 et suivantes) lui revient; les septièmes diminuées montent dans l'orchestre : « je dois... » Tout est en *ut mineur* : des dessins tourmentés semblent s'opposer à Max. Arrêt : Caspar l'a aperçu : « *Merci ! Samiel... il est venu!* » Il l'appelle (parlé) joyeusement en agitant une aile d'aigle que Max semble reconnaître; Max se décide : il ne peut plus reculer et fait quelques pas vers Caspar; mais, un spectre se dresse : celui de sa mère qui semble le supplier de ne pas aller plus loin. Le motif d'angoisse (O) du premier tableau reparaît avec un *sol bémol* aux violoncelles et bassons. Il a peur. Caspar se moque de lui et appelle tout bas Samiel à l'aide. Le spectre disparaît. Après un long silence pendant lequel Caspar rassure son camarade, l'orchestre reprend en *la mineur* (Agitato assai). Le fantôme d'Agathe se montre près de la cascade où la jeune fille paraît tomber; il essaye en vain de l'atteindre. Ses appels ramènent *ut mineur* avec les traits des cordes de l'Ouverture (mes. 247 et suiv.). La vision s'efface et Max se trouve près de Caspar. *Dialogue parlé assez bref: Caspar tend son flacon à Max et lui donne ses instructions : il ne doit pas sortir du cercle, sa vie en dépend !*

V) FONTE DES BALLES. *Caspar rassemble les matériaux pour préparer le métal et qu'il détaille : le plomb, les débris d'un vitrail d'église, du mercure, l'œil d'un lynx, etc.*, tout cela sur un fond orchestral de tenues et pizzicati du thème (B). *Invocation parlée à Samiel.*

L'opération de la fonte se fait sur une merveille de musique dramatique plus expressive que descriptive où tonalités et leit-motive enveloppent et assombrissent l'atmosphère. Caspar compte les balles à haute voix parlée, chaque fois, l'écho répond, le paysage change.

1re *balle*: en *la mineur* : Quatuor et montées de flûtes : nuages noirs.

2e *balle* : les oiseaux de nuit s'approchent (toujours en *la mineur* avec une pédale de tonique et des 7e diminuées (*Caspar* : « *deux* », *echo* : « *deux...* »)

3e *balle* : Un sanglier traverse la scène avec un motif allant et venant de *si bémol* à *fa dièse* où il s'arrête (en *si bémol mineur*). Arrêt pour crier : *trois !*

4e *balle* : en *ré mineur* : Tempête. Quatuor et tenues des instruments à vent mes. 316, le motif du sanglier revient, s'oppose à lui-même sur d'autres degrés (quatuor et flûtes) et scandé par les bois.

5e *balle* : Galop infernal qui poursuit le sanglier : dominante d'*ut mineur* (les metteurs en scène font passer toutes sortes de choses : roues de feu, etc.) une grande montée s'arrête brusquement : *Caspar* : « *Cinq !* » *l'écho* : « *Cinq !* ».

6e *balle* : Les chasseurs maudits passent en trombe dans les nuages : Fanfares de cors aux sons *bouchés et forcés* évoluant sur un triton : *la bémol-ré* avec appogiature de *mi bémol* et des 7e diminuées aux autres instruments à vent (violons et altos se taisent). Les chasseurs chantent sur ce rythme et une note unique (*la bémol*) avec un refrain : « Joho ! wau ! ho ! ho ! » Caspar crie : « *Six ! Malheur !...* »

L'orage se déchaîne : éclairs, tonnerre, feux follets, arbres arrachés, etc.

7e *balle* : Après un silence, éclatent tous les thèmes de malheur (CD) dans tout l'orchestre en *ut mineur*, comme dans l'Ouverture, le dessin (E) module en se développant pour ramener des accords syncopés massifs, qui se serrent et moduleront pendant que Max est projeté à terre avec Caspar (7e dim.). Samiel apparaît « Me voici ! », le ton de *fa dièse mineur* revient avec des plaintes aux violons (mes. 416), accords de dominante; Samiel a disparu. Caspar est tombé face contre terre, Max est en proie à des convulsions. Une heure sonne... tout s'apaise en *fa dièse mineur*, ton initial du paysage débarrassé de ses sortilèges.

Remarquer : la gradation des tonalités, l'orchestration où les effets sont ménagés et bien préparés, tous ces détails doivent être étudiés de près !

ACTE III - 1er TABLEAU

ENTRACTE : très simple, style populaire. Petit préambule : quatuor et bois. Chansons des chasseurs (R) entonnée par le cor et continuées avec tous les instruments à vent (mes. 27). Ritournelle et refrain (mes. 51). Coda très animée.

Scène I

(Souvent coupée au théâtre). *Les veneurs s'entretiennent de la tempête, des chances de Max. Arrivent Max et Caspar qui ne paraissent pas d'accord pour le partage des balles. Sur les quatre reçues, Max en a usé trois afin de montrer son adresse. Caspar en a tiré aussi deux, et refuse de donner la 6e dont il se débarrasse à l'écart sur un renard. Il ne reste que la 7e, celle de Samiel...*

Scène II

Chambre d'Agathe : La jeune fille, vêtue de sa robe blanche, est agenouillée devant un petit autel, sur lequel sont les roses de l'ermite. Elle attend et exprime sa confiance.

XII) CAVATINE en *la bémol: forme-lied.* L'orchestre est sans violons : clarinettes, bassons, altos, un violoncelle solo et cordes graves.

a) en *la bémol:* Ritournelle et très jolie phrase (S) chantée deux fois avec des répliques du violoncelle solo, accompagnée de syncopes. A la fin, vocalise de clarinette (mes. 34-35). b) *Milieu* en *mi bémol* plus clair avec les violons. a') Retour de la phrase (S) et vocalises pour terminer.

Scène III

Annette entre joyeuse. Dialogue : Agathe raconte son rêve : « Changée en colombe je volais. Max tira ! Je tombais..., mais, revenue à moi, je vis un oiseau de proie qui se débattait à terre dans son sang... » Annette la rassure, elle ne croit pas aux présages. Elle chante l'histoire d'une méprise qui fit prendre le bon chien pour un spectre...

XIII) ROMANCE en *sol mineur* avec des tremolos de cordes et un alto solo qui débute par une vocalise et participe avec la clarinette à des motifs plus ou moins évocateurs. A la fin, Agathe, ennuyée, se détourne sur les dernières vocalises de l'alto solo.

AIR - en *mi bémol* : Lied avec coda : Annette veut égayer Agathe : a) très joyeux (T) accompagné du Quatuor, interventions de l'Alto solo qui vocalise beaucoup. b) *Milieu* à la Dominante (mes. 90), petite modulation en *ut mineur* pour les nonnes, toujours avec l'Alto solo. a') en *mi bémol* (mes. 113) sans vocalise, sauf une flûte plus rieuse qui remplace l'Alto. *Coda*, où l'Alto solo s'agite beaucoup (arpèges, gruppetti, trilles, etc.). Après le *Si bémol* aigu et la vocalise de la chanteuse, l'Alto reprend ses roulades. Ces deux Airs furent composés en 1821 et témoignent du souci de faire valoir la jolie voix de l'interprète.

Scènes IV et V

Les jeunes filles viennent couronner la fiancée et lui chanter le *Volklied* traditionnel, chant de noces, en *ut majeur* : 4 couplets et refrain.

A la 4e strophe, Annette apporte le carton contenant la couronne nuptiale, nouée d'un ruban bleu. (Petit dialogue pendant le dernier refrain.) *Elle ouvre le carton : « Horreur ! » Il contient une couronne mortuaire !* Le chœur s'est arrêté... *Vivement, Annette prend les roses de l'Ermite et en couronne Agathe, puis elle ordonne aux filles de chanter.* Celles-ci reprennent le refrain et s'en vont. Le chant s'éloigne.. se tait : la *tonalité change*, une modulation dramatique vers *ré mineur* obscurcit l'atmosphère. Conclusion sur la dominante de *ré* avec un tremolo à la basse...

2e TABLEAU - FINALE

Clairière dans la forêt. Une tente est dressée pour le prince Ottokar qui donne une fête aux chasseurs.

XV) *Chœur des chasseurs* (R), très connu. Introduit par les cors, en *ré* avec les cuivres. Couplets (R) et refrain imitant les trompes de chasse. L'orchestre fait la ritournelle et termine joyeusement.

Dialogue parlé : Le prince consent au mariage de Max et Agathe, mais exige qu'il se soumette à l'épreuve de tir et atteigne le pigeon qui doit être lâché. Caspar, après avoir invoqué Samiel, grimpe sur un arbre pour mieux jouir de l'effet. Agathe arrive plutôt que prévu, vêtue de sa robe blanche et suivie de l'Ermite. L'oiseau s'envole; Agathe crie : « Max, ne tire pas ! » Le coup part : Agathe et Caspar tombent tous les deux. Emoi général... On s'empresse autour d'Agathe.

XVI) FINALE : très long, très complexe; peut se diviser en 4 parties :

1° *Scène* subdivisée en 3 sections : a) Le coup de fusil : *Chœur en ut mineur* très agité, accompagnement agogique surtout aux cordes. b) *Agathe* se réveille (*ut mineur* devient *majeur*). L'orchestre est plus calme : le violoncelle et la flûte grimpent l'arpège... Le chœur s'exclame : « Elle vit ». Caspar est tombé et se tord à terre, atteint par la balle. On se le montre (mes. 60) le motif (B) transposé, se manifeste uniquement par le rythme (pizzicati) « L'Ermite était près d'elle ! » Récit d'Agathe en *ut majeur*. Chœur de louanges très brillant. c) *Mort de Caspar :* Samiel apparaît (mes. 95). Le motif (B) revient dans sa tonalité, puis module en *ré bémol* (ton infernal). Samiel disparaît après la mort de Caspar qui expire en maudissant le Ciel. Le chœur conclut la scène.

2°) *Le Jugement* (mes. 123). Ottokar interroge Max (en *la mineur*). Un basson solo (présageant Tristan) semble plaindre le jeune homme (mes. 140) qui avoue la faute commise dans un moment de désespoir et pour s'assurer sa fiancée... Le prince reste inflexible, toujours courroucé (mes. 160) en *la mineur* avec des dessins tourmentés dans l'orchestre. Le basson redit sa plainte, Agathe joint ses prières à celles du chœur (vers *sol*). On revient toujours à *la mineur* et le prince signifie à Max sa condamnation à l'exil...

3°) *L'Ermite* s'avance (en *mi bémol*) mes. 210, annoncé par une fanfare Ottokar discute au milieu de ce beau récit plein de confiance. Tout tourne à *si mineur* (mes. 256-257). Nouveau récit de l'Ermite (avec une flûte), il demande une année de pénitence, après laquelle le mariage sera possible. Le peuple approuve...

4°) *Chant de reconnaissance* (V) d'abord en *si majeur*, un peu long où la mélodie de Max (V) se répétera dans toutes les parties, comme un refrain. Après une dernière intervention de l'Ermite, on module en *ut majeur* et un *Largo Maestoso* introduit le thème d'Agathe (G) triomphant et qui termine brillamment l'Opéra comme l'Ouverture.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Si rares que soient les publications d'œuvres polyphoniques spécifiquement religieuses et liturgiques, du moins y en a-t-il parfois dont la valeur les place en évidence dans le choix qu'on en peut faire, témoin aujourd'hui deux merveilleuses illustrations des XVᵉ et XVIᵉ siècles. Parmi les œuvres religieuses de JOSQUIN DES PRES, les messes, nombreuses, se répartissent en œuvres écrites sur des thèmes libres, liturgiques, des chansons profanes. La Messe *Pange lingua,* trouve comme son nom l'indique, sa source d'inspiration et d'écriture dans le texte musical de l'hymne des secondes vêpres du Saint Sacrement. Toutes les qualités que l'on s'accorde à reconnaître à cet illustre représentant de l'école franco-belge apparaissent ici avec évidence : équilibre de l'architecture, mélange heureux du contrepoint et de l'harmonie, utilisation poussée des procédés de l'imitation et du développement, profondeur de la polyphonie, symbolisme, virtuosité technique et savante constamment au service d'une musicalité sensible dont se dégage une grande expression religieuse et mystique. L'exécution par l'ensemble vocal Philippe Caillard, se situe à un très haut degré de qualité par son expression religieuse, sa polyphonie sonore, l'équilibre entre les voix, le souci de traduire fidèlement le symbolisme du musicien ainsi que les moindres particularités de l'écriture et, enfin, une diction parfaite. La pochette donne sous la signature de Ph. Caillard lui-même, l'analyse de l'œuvre, analyse que les dimensions de la pochette n'ont pas permis plus substantielle, ce qui est dommage d'autant que, et on le remarque avec la plus grande satisfaction, quelques exemples musicaux illustrent le Kyrie. Voilà une initiative fort heureuse; quand donc les rédacteurs de pochettes et les éditeurs comprendront-ils la nécessaire utilité de ces citations ? Ce disque ERATO (EFM 42075) a justement mérité un Grand Prix du Disque. A cette incomparable production dont la place est toute indiquée dans une discothèque de qualité, ne manquez pas de joindre un autre témoin du genre, mais d'une expression différente : la *Messe Quarti Toni* de VICTORIA; le disque (STUDIO SM, SM 30-06 stéréo) comprend également un *Ave Maria* du même et diverses pièces de GUERRERO, MORALES, PONCE, ENCINA, BRUDIEU et PUJOL: belle occasion de parfaire notre connaissance sur la musique religieuse espagnole de l'époque.

Patiemment, les éditeurs poursuivent leurs activités en faveur des Cantates de J.-S. BACH. Chez les DISCOPHILES, le disque DF 730028 en donne deux: la numéro 140 « *Wachet auf ruft uns die Stimme* » dont j'ai déjà parlé dans ma chronique de janvier 1961 à propos d'une version ERATO. L'interprétation de la présente, de Marcel Couraud avec l'ensemble instrumental et choral de Stuttgart, se signale par une force et une puissance vraiment impressionnantes; la seconde, n° 150 « *Nach dir Herr verlanget mich* », date de la seconde décade du XVIIIᵉ siècle, de Weimar, et appartient au genre ancien de la cantate allemande, c'est-à-dire qu'elle ne contient aucun récit, mais une alternance de chœurs et d'airs après la courte Sinfonie d'ouverture; encore tributaire, dans une certaine mesure, de diverses influences et traditions, elle ne saurait être considérée, du seul point de vue de la forme, pure cantate du maître. Les phrases musicales, d'une grande beauté, se déploient sur un contrepoint souple et pur; on remarquera, entre autres, l'Aria en trio pour alto, ténor et basse sur clavecin et basse, l'admirable et touchant chœur n° 6 « *Mein Augen* », précédant le somptueux chœur final curieusement écrit dans la forme chaconne, assez surprenante ici. Un autre aspect, et non des moindres, de l'activité compositionnelle du Cantor, réside en ces fameux Motets qu'il écrivit pour diverses circonstances dont l'histoire place en priorité les funérailles. Un disque, une splendeur, présente deux de ces six Motets sur les 6 ou 7 restant : BWV 225 « *Singet dem Herrn ein neues Lied* » pour 2 chœurs à 4 voix répartis en petit et grand chœur sur un soutien instrumental formé de violons et un clavecin pour le premier chœur, hautbois et positif d'orgue pour le second. L'autre Motet, BWV 227 « *Jesu, meine Freude* », pour petit et grand chœur de 3 à 5 voix sur un ensemble instrumental composé d'un positif d'orgue, d'un violoncelle, d'une contrebasse et d'une trompette ancienne mettant en évidence le cantus firmus. Cette pièce, déjà admirable par sa musicalité, l'est aussi par la logique, la sûreté et la puissance de sa construction : on reste confondu devant une telle profusion de musique coulée dans un moule aussi mathématiquement rigide. Deux textes alternant composent l'œuvre : un cantique de 6 strophes de J. Franck et des versets appartenant à l'épitre de Saint Paul aux Romains. Musicalement, Bach a traité les 6 strophes du choral soit en harmonisations simples à 4 voix (numéros I et II), harmonisation à 5 voix (n° 3), en harmonies verticale et polyphonique (nᵒˢ 5 et 7); le numéro 9 confie la mélodie du choral à l'alto cependant que les autres parties concertent. Les versets de l'épitre, traités plus librement, mélangent homophonie et polyphonie. Le numéro central, 6, point culminant, se présente en fugue à 5 voix, les numéros qui l'encadrent offrent une symétrie d'une étonnante maîtrise de conception et de réalisation tant dans l'écriture que dans le nombre des voix. Ne laissez surtout pas de côté ces deux œuvres que vous trouverez avec une interprétation éblouissante, un enregistrement impeccable dans la collection « BACH-STUDIO » dont il fut déjà question ici (LUMEN, CAN 1206 LP).

Dans le domaine vocal profane, deux disques infiniment précieux à divers titres apportent une documentation musicale de nature à rallier vos suffrages : chez VOX, une anthologie JANEQUIN groupe 18 œuvres marquant à la fois la maîtrise de ce musicien dans l'art vocal descriptif et l'apogée de la chanson polyphonique en ce remarquable siècle; parmi ces pièces se trouvent les plus connues telles que *Le Chant des Oiseaux, Au Joly Jeu, la Guerre, Bel Aubépin,* etc. (DL 710); chez PHILIPS, le disque STANDARD 641112 AXL groupe RAVEL, DEBUSSY et B. BRITTEN. Comme vous ne voudrez pas manquer ni *Shéhérazade* chantée par J. Micheau, ni *Don Quichotte à Dulcinée,* ni les *Trois Ballades de Fr. Villon* chantés par C. Maurane, vous profiterez aussi de l'originale musique écrite par Britten sur les quelques pages qu'il a retenues parmi le recueil de Rimbaud « *Les Illuminations* ». Un très beau disque, en vérité, d'une remarquable pureté.

Il y a aussi, en musique pour instruments seuls, des œuvres et des enregistrements de très grande classe. Pour l'orgue, J.J. Grunenwald, joue divers maîtres des XVIIᵉ, XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles; le seul énoncé des maîtres et des titres situe la qualité de ce disque, lequel, laisse volontairement de côté le monument Bach pour se diriger uniquement vers d'autres styles. Après PURCELL et CABEZON, vous serez séduits par la grâce et l'esprit de CLERAMBAULT, la science et l'architecture de MOZART en sa *Fantaisie en fa mineur,* la virtuosité des symphoniques *Prélude et Fugue sur B.A.C.H.* de LISZT, romantiques à souhait, enfin, le prestigieux 3ᵉ *Choral en la* de C. FRANCK (VEGA, C 30 S 304). Par ailleurs, chez le même éditeur (C 30 X 312), le même interprète, pour notre plus grande joie, fait vibrer un vieil instrument que bien peu de mélomanes auraient l'occasion d'entendre si l'industrie phonographique n'existait pas : l'orgue de Brescia, signé Antegnati, un contemporain de FRESCOBALDI dont vous entendrez des extraits des *Fiori Musicali,* le *Caprice sur le Chant du Coucou, Toccate* et *Canzones diverses.* Musique de l'un et fac-

ture instrumentale de l'autre font intimement corps. Le disque, véritable pièce de collection, s'accompagne de trois textes parlant de l'orgue enregistré, présentant les œuvres et signés Grunenwald, O. Alain et Bossoni, président du groupe musical « Girolamo Frescobaldi » de Brescia. Comme on ne saurait parler orgue sans parler de Bach, je cite ce que M. Cl. Alain, avec son habituelle musicalité, joue sur l'orgue Marcussen de la Mariakirke à Helsingborg en Suède : *Toccata, adagio et fugue en Do, Fantaisie et fugue en sol, Fantaisies en ut et en Sol* (ERATO LDE 3181).

Un seul disque pour le clavecin, disque prestigieux par la valeur des œuvres qu'il contient, sa qualité technique et le soin de sa présentation; pour la première fois, j'en signale l'éditeur, en souhaitant avoir l'occasion de le faire souvent. Votre discothèque doit s'enrichir de ces luxueuses collections. Le disque dont il s'agit a pour titre « *La Ligne d'Or du Clavecin Français* ». Autour des noms de MEZANGEAU (*Sarabande*), Louis COUPERIN (*Chaconne*), d'ANGLEBERT (*Prélude*), d'ANDRIEU (*Les Tendres Reproches*), DE LA GUERRE (*Sarabande*), RAMEAU (*Les Sauvages*), COUPERIN LE GRAND (*Passacaille*) se trouvent rassemblées diverses pièces dont l'origine remonte au XIVe siècle, telles que *Estampie*, puis *Pavane et Gaillarde, Branles* simple et gay, *Allemande*. Voilà plus qu'il n'en faut pour votre plaisir d'abord et pour l'illustration éloquente d'un cours sur la musique française de clavecin, ceci sans compter la qualité de l'interprétation d'André van de Wiele, la perfection de l'enregistrement. Le texte de présentation en un fascicule on ne peut plus soigné, numéroté, retrace l'historique de l'instrument, parle des morceaux enregistrés et s'enrichit des reproductions artistiques d'une épinette italienne et d'un clavecin à 2 claviers appartenant au musée du Conservatoire. Le tout livré en un étui de luxe (CRITÈRE, CRD 130).

Pour le piano, poursuivez la collection de l'intégrale des *Sonates* de BEETHOVEN par Y. Nat avec celui-ci : DISCOPHILES, DF 730001, contenant les 22e, 24e, 25e, 26e et 27e Sonates.

Pour cordes, un seul disque illustre le violon avec l'école tchèque moderne : LADISLAV VYCPALEK, né en 1882 et JIRI PAUER, né en 1919. Du premier, vous entendrez une composition titrée « *Sonate* » s'apparentant bien plus à la rapsodie et à la variation qu'à la traditionnelle forme; curieuse initiative, après la 3e variation, une voix de mezzo se joint au dialogue pour chanter l'éloge du violon; du deuxième, une *Sonatine* en trois mouvements, simple de conception et d'exécution et aisée à entendre.

Une *Sinfonia* en ré m. pour 2 flûtes, 2 violons, alto et basse, 4 *Polonaises* pour clavecin, un *Duo* en sol m. pour 2 altos de W. Friedm. BACH, un *Septuor en Ut* pour 2 cors, hautbois, violon, violoncelle, alto et clavecin, un *Concerto en Sol* pour clavecin et cordes de J. Ch. BACH, telles sont les œuvres que Vox groupe sur le disque DL 463-3 dans la belle « Collection des Cinq Siècles ». A la variété des genres offerts par ces pages, s'ajoute la confrontation de deux styles, l'un, celui de W. Friedmann, restant encore attaché, malgré une certaine évolution, aux formes traditionnelles léguées par l'illustre père, l'autre, celui de J. Christoph, marque les tendances nouvelles conduisant à Haydn et Mozart. De cet HAYDN, un merveilleux disque présente *Divertissement* à 3 en *Sol M., Quatuor à cordes* op. 1 *en Ré, Sicilienne* et *Concerto en La*, pour clavecin; tout cela joué à ravir par le groupe Concentus Musicus, ensemble d'instruments anciens; cela revient à dire que, pour une fois, vous entendrez une musique jeune et vivace jouée sur des instruments pour lesquels elle fut conçue et écrite; il se dégage de l'audition une belle impression d'amabilité, de grâce et de bonne humeur; vos auditoires apprécieront les délicates sonorités des divers instruments, en particulier de l'alto ténor, de la contrebasse de viole et du baryton (C.D.M., AMADEO, 6178).

Dans le domaine du concerto, je vous invite à retenir d'abord l'excellent disque consacré à LOCATELLI, avec 2 *Concertos* extraits du remarquable « *L'Art du violon* », les 5e et 6e *Concertos en Ut M.* et en *sol m.*; il y eut sous ce titre de l'opus 3, 12 concerti avec 24 caprices, en fait des cadences, représentant toutes les possibilités expressives et techniques d'un instrument qui, à l'époque, tenait grande place dans les préoccupations des luthiers et des compositeurs. Il faut remercier l'éditeur Vox (DL 5003) de livrer à la curiosité des mélomanes une littérature aussi riche, j'en ai déjà parlé ici même à propos du disque DL 500-1. Avec le non moins excellent disque ERATO, LDE 3174, contenant de VIVALDI, 4 *Concerti*, vous disposerez d'une fameuse illustration de la littérature pour cordes et vents au XVIIIe siècle. De ce même VIVALDI, une chose rare est l'édition des 6 Concertos pour flûte de l'op. 10, œuvres en tous points achevées. Les trois premiers, descriptifs, portent des titres, *La tempête en mer, La nuit, Le Chardonneret*. Ceci est encore une production CRITÈRE (CRD 170) vers laquelle vous vous tournerez si vous cherchez la perfection.

Des sept *Concertos* pour « clavier » et orchestre à cordes, dont un seul est initialement pour le clavecin, que BACH écrivit ou transcrivit pour les séances de la Société Telemann, à Leipzig, deux, les 4e en *LA M.* et 5e en *fa m.* jouissent d'une très belle interprétation avec Rolf Reinhardt au clavecin et l'orchestre de chambre Pro Arte dirigé par Kurt Redel; l'enregistrement avec une fidélité surprenante restitue les timbres et les lignes mélodiques ainsi que la profondeur sonore des ensembles (DUCRETET, AWT 8405-E).

Le 2e *Concerto* op. 18 pour piano en *ut mineur* de RACHMANINOV, joué par Richter et l'orchestre de Leningrad, œuvre humaine et romantique, apporte le meilleur témoignage du genre chez ce compositeur; la virtuosité, transcendante, et la musicalité y vont de pair, l'orchestre s'y montre d'une très grande souplesse à la fois dans l'écriture et l'instrumentation. Dans la collection des « Gravures Illustres » (VOIX DE SON MAITRE) dont l'intérêt est depuis longtemps reconnu par tous, voici deux disques particulièrement émouvants; ils restituent les interprétations d'éminents artistes dont deux tragiquement disparus. Le premier disque, que chacun voudra posséder, donne le superbe *Concerto* de BRAHMS, joué par cette artiste irremplaçable que fut Ginette Neveu (COLH 80); le second contient, du même auteur, le *double Concerto* pour violon et violoncelle joué par J. Thibaud et P. Casals (COLH 75). Chaque disque s'accompagne d'un livret retraçant les circonstances d'enregistrement et les analyses complètes avec nombreux exemples musicaux.

Parmi les œuvres orchestrales, le choix est large et varié. Retenez, en premier lieu, LISZT dont *Mazeppa*, la *Fantaisie hongroise* et les Rapsodies 5 et 12 dirigées par Karajan forment un très beau disque dans la collection « Prestige » (DEUTSCHE GRAMMOPHON, 618692). Chez DECCA, (ACE OF CLUB, ACL 53) RAVEL se trouve à l'honneur, Ansermet conduit *Daphnis et Chloé*, page avec laquelle vos grands élèves doivent se familiariser. De même, tous aimeront la très belle version couronnée d'un Grand Prix du Disque, de *L'Enfant et les Sortilèges* (DEUTSCHE GR., LPM 18675). Un autre disque couronné lui aussi et à juste titre (Prix du Président de la République, Académie du Disque Français 1962) donne deux pages essentiellement symphoniques qui, de toute évidence, ont leur place indiquée dans une histoire sonore de la symphonie : les 2e et 3e *Symphonies* d'HONEGGER; les jeunes n'entendent jamais sans frémir la 2e pour cordes et trompette lorsqu'apparaît le choral chanté à l'unisson des violons et de la trompette; puis, ils seront sensibles à la richesse de cet orchestre uniquement fait de cordes. Quant à la 3e Symphonie, dite *liturgique* parce qu'inspirée des *Dies Iræ, de Profundis* et *Dona nobis pacem* dont le compositeur ne retient que l'idée et l'esprit; voilà des œuvres manifestant avec éloquence l'aisance d'Honegger dans le traitement de l'orchestre; l'interprétation de Serge Baudo menant l'ensemble philharmonique de Vienne est servie à merveille par un enregistrement impeccable respectueux des moindres détails (SUPRAPHON, LPV 10143). A ces œuvres maîtresses, vous pourrez ajouter un disque FONTANA, 699062) contenant deux

pages de *Tristan et Isolde* ainsi que la 10e *Symphonie* de MAHLER; puis de la collection « Musica Nova Bohemica e Slovenica » déjà citée, le disque SUPRAPHON SUA 10046 offrant de JAN HANUS, né en 1915 , une Symphonie Concertante pour orgue, harpe, timbales et orchestre à cordes, et de SUCHON, né en 1908, la Suite-Ballade.

Enfin, vous saluerez avec joie en cette année du centenaire de la naissance de Cl. DEBUSSY, la parution chez DUCRETET, d'un excellent disque (320 C 151) donnant *La Damoiselle Elue, Noël des Enfants qui n'ont plus de maison, L'Enfant prodigue* constituant le volume I de l'œuvre symphonique du musicien. Manquez d'autant moins cette publication que l'interprète est le chef connaissant le mieux le sens et le style de Debussy : Ingelbrecht; puis deux *Suites* du *Tricorne* et les *Tréteaux de Maître Pierre,* de MANUEL DE FALLA, constituent un disque bien tentant chez ERATO (LDE 3175).

BACH J.-S.	**Cantates 140 et 150**	30/33 - DISCOPHILES - DF 73002
	Motets BWV 225 et 227	30/33 - LUMEN - CA 1206 LP
	Les Grandes œuvres pour orgue	30/33 - ERATO - LDE 3181
	Concertos La M. (BWV 1055) et fa m. (BWV 1056)	25/33 - DUCRETET - AWT 8405 E
BACH J. Ch.	**Septuor, Concerto**	30/33 - VOX - DL 463/3
BACH W. F.	**Sinfonia, Polonaise, Duo**	30/33 - VOX - 463/3
BEETHOVEN	**Sonates piano**	30/33 - DISCOPHILES - DF 720001
BRAHMS	**Concerto violon et orchestre**	30/33 - V.S.M. - COLH 80
	Double concerto violon et violoncelle	30/33 - V.S.M. - COLH 75
BRITTEN	**Les Illuminations**	30/33 - PHILIPS - 641112 AXL
DEBUSSY	**Trois Ballades de Fr. Villon**	30/33 - PHILIPS - 641112 AXL
	Œuvre Symphonique, Vol. I	30/33 - DUCRETET - 320 C 151
DE FALLA	**Le Tricorne** (1re et 2e Suites), **Les Tréteaux de Maître Pierre**	30/33 - ERATO - LDE 3175
FRESCOBALDI	**à Brescia.**	30/33 - VEGA - C 30 X 312
HANUS	**Symphonie Concertante**	30/33 - SUPRAPHON - SUA 10046
HAYDN J.	**Divertissement à 3 en Sol; Quatuor en Ré M. op. 1, n° 3; Sicilienne en La M. op. 49; Concerto en fa m.**	30/33 - C.D.M. - AVRS 6178
HONEGGER	**2e et 3e Symphonies**	30/33 - SUPRAPHON - LPV 10143
JANEQUIN	**Œuvres chorales**	30/33 - VOX - DL 710
La Ligne d'Or du Clavecin Français		30/33 - CRITERE - CRD 130
LISZT	**H. von Karajan dirige Liszt**	30/33 - DEUTSCHE G. - 618692
LOCATELLI	**Concertos 5 et 6**	30/33 - VOX - DL 500/3
MAHLER	**10e Symphonie**	30/33 - FONTANA - 699062 CL
MENDELSSOHN	**Trio n° 1 en ré mineur**	30/33 - V.S.M. - COLH 75
PAUER	**Sonatine violon piano**	30/33 - SUPRAPHON - SUA 10044
PRES J. des	**Messe Pange Lingua**	25/33 - ERATO - EFM 42075
RACHMANINOV	**Concerto n° 2 en ut min.**	30/33 - C.D.M. - LDX-S 8269
RAVEL	**Shéhérazade; Don Quichotte à Dulcinée**	30/33 - PHILIPS - 641112 AXL
	Daphnis et Chloé (intégral)	30/33 - ACE OF CLUB - ACL 53
	L'Enfant et les Sortilèges	30/33 - DEUTSCHE G. - LPM 18675
Récital J. J. Grunenwald		30/33 - VEGA - C 30 S 304
SUCHON	**Suite-Ballade**	30/33 - SUPRAPHON - SUA 10046
VICTORIA	**Missa Quarti Toni et 6 Auteurs espagnols**	30/33 - STUDIO SM - SM 30-06 stéréo
VIVALDI	**4 Concertos pour viole d'amour avec cordes, vents et continuo**	30/33 - ERATO - LDE 3174
	Six Concertos pour flûte, op. 10	30/33 - CRITERE - CRD 170
VYCPALEK	**Sonate en Ré**	30/33 - SUPRAPHON - SUA 10044
WAGNER	**Tristan et Isolde** (Scène d'amour acte 2; Mort d'Isolde)	30/33 - FONTANA - 699062 CL

LA NOSTALGIE DU LUTH

par O. CORBIOT

Professeur d'Education musicale au Lycée Henri IV

Il faut remonter à l'année 1787 pour situer l'une des dernières compositions pour le luth : des variations sur « l'air du champagne » écrites par Scheilder d'après le « Don Juan » de Mozart.

Un siècle plus tard, Debussy déconcertait le monde musical en proposant ses premières œuvres : « Le Printemps », « la Demoiselle élue ». Si l'on admet avec raison que ce grand révolutionnaire n'est pas anarchique, c'est en constatant que Debussy a su retrouver le chemin suivi par des maîtres dont le culte était quelque peu abandonné en cette fin de siècle. Georges Migot fait justement remarquer que l'écriture debussyste est héritière de celle des luthistes dont Chopin a su tirer parti en son temps.

Debussy aimait le passé. Vinès le comparait plaisamment à quelque aventurier du quattrocento qui aurait pu aussi bien être « condottiere empoisonneur ou architecte ». Le luth connu dans toute l'Antiquité, apporté par les Arabes et transmis par l'Espagne en Europe, répandu chez les troubadours et les trouvères, donnera aux musiciens de la Renaissance l'occasion d'utiliser des sonorités nouvelles peu intenses, il est vrai, mais riches et variées. Les frottoles, courtes chansons traitées à la manière de contes d'amour dont les harmonies rudes n'évitaient ni les quintes ni les octaves parallèles seront transcrites pour le luth. Les préludes et les riccercars, au XVIe siècle, tirent leurs origines de la musique même de cet instrument qui semble jouer à cette époque un rôle analogue à celui du piano utilisé de nos jours. Les danses telles que la pavane, la gaillarde, la sarabande apparentée à la polonaise, vont enrichir un répertoire qui s'était longtemps contenté de transcriptions de polyphonies vocales. On pourrait citer les pièces d'Arcadelt adaptées au luth par Bakfarc, musicien hongrois. C'est par la création d'œuvres originales que le luth libère petit à petit la musique instrumentale de cette soumission à la musique vocale. Jusqu'au XVIIe siècle, la sonorité de l'instrument devait être sèche comme celle de l'épinette. Puis les pinçades du luth dont les cordes sonnent avec des trilles, des accents plaintifs et des tremblements donnent un aspect nouveau aux ouvrages écrits jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le staccato le plus bref s'obtient en abrégeant toute résonance, en étouffant le son. J. Jacquot fait remarquer que la technique de la tenue sur le luth obéit aux mêmes règles que la pédale de droite du piano. Le luthiste a à sa disposition une tessiture de plus en plus large. Le nombre des cordes à la basse permet de disposer sur le luth d'une pédale comme on dispose sur l'orgue ou sur certains pianos d'un pédalier.

Les tablatures se compliquent de signes cabalistiques et hiéroglyphiques. Les accords qui paraissaient brutaux peuvent être arpégés en montant avec le pouce ou en descendant plus ou moins rapidement. Le luthiste suggère et sa manière de jouer se fait plus douce et plus vaporeuse. En Angleterre, comme en France, en Espagne comme en Pologne et surtout en Italie, une littérature abondante met sur les premiers rangs les noms de musiciens illustres tels que: Attaignant, Bésard, Dowland, Morley, Milan et Miguel de Fuenlana.

Les luthistes lègueront leurs secrets aux clavecinistes qui, à leur tour, dessinent des miniatures pittoresques et, parmi ces derniers, Nicolas Lebègue peut être considéré comme l'un de ceux qui a été le plus influencé par l'antique instrument.

La coexistence du luth, du clavecin, du clavicorde et du pianoforte correspond à l'époque où les grandes formes classiques telles que la suite et la sonate, s'épanouissent. Il n'est pas étonnant de constater que Jean-Sébatien Bach s'intéresse au luth au point d'écrire douze petits préludes pour cet instrument et d'intégrer celui-ci à l'orchestre destiné à l'Ode Funèbre et à une aria de la Passion selon saint Jean.

Si l'on songe à Debussy ou à Chopin dans certaines pièces de Couperin le Grand, c'est parce que le clavecin a hérité de la douceur et du mystère qui font le prix du « jeu luthé ». Né du luth, le style de clavier plus appuyé et plus volubile pressent celui du piano. Wanda Landowska aime à comparer la mélancolie de certaines œuvres de Chopin à celle que l'on trouve chez Couperin.

La difficulté de bien jouer du luth et son peu d'usage dans les concerts ont entraîné peu à peu sa disparition. Titon du Tillet observe qu'en 1732 l'on ne trouve dans Paris pas « plus de trois ou quatre vieillards vénérables qui jouent de cet instrument » (1).

Si l'on est toujours d'accord pour reconnaître la « beauté parfaite du luth », les meilleurs instruments sont, dès la fin du XVIIe siècle, transformés en théorbes par l'agrandissement du manche et l'addition de cordes supplémentaires. Le théorbe et l'archiluth avaient été estimés à l'égal du clavecin. Lulli s'en servait, selon Boivin, pour réaliser ses basses chiffrées. A la cour de Louis XV, certains luths furent transformés en vielles pour le bon plaisir des marquises.

A ses débuts, le pianoforte avait une sonorité plus faible que celle du clavecin. Ce n'est pas par la force que le piano va, à son tour, le supplanter. Les deux claviers superposés n'avaient plus leur utilité, le style contrapuntique tendant à disparaître à la fin du XVIIIe siècle, exception faite de la musique religieuse.

Il ne faut pas s'étonner de ce que Chopin et Debussy aient pu facilement tirer parti du côté piano du pianoforte. Chopin est resté une dizaine d'années sans donner un seul concert et n'a pas cherché à se faire entendre dans une grande salle. Il disait à Liszt : « Le public m'intimide; je me sens paralysé par ses regards curieux... Mais vous, vous y êtes destiné, car lorsque vous ne gagnez pas le public, vous avez de quoi l'assommer » (2). Ce qui n'empêchait pas Chopin de faire parfois valoir une puissance de sons tout à fait explosive; mais il la mettait rarement à profit. Car il détestait le « fracas pianistique ».

Il savait échelonner du pianissimo au mezzo-forte l'intensité des sons du piano : « caressez la touche avec le doigt, ne la heurtez pas », conseillait-il.

Léon Paul-Fargue tenait Debussy pour un pianiste incomparable : « Il berçait son clavier, lui parlait doucement, comme un cavalier à son cheval, comme un berger à son troupeau, comme un batteur de blé à ses bœufs ». Srawinsky écrit dans ses mémoires : « Dieu, que cet homme jouait bien du piano ». On peut lire, dans le livre de Seroff : « C'était un charmeur et son toucher était si délicat que les auditeurs oubliaient que l'instrument possédait des marteaux ».

Dans cette petite salle des Agriculteurs, où Claude de France se faisait entendre, vêtu d'un complet de serge bleue, il fallait crier : « Plus fort », pour que le « paradis » puisse entendre les sons du piano. « C'est le ton de confessionnal » (3). Comme Chopin, il tenait beaucoup à l'étude de la pédale, cet art de faire de la pédale une sorte de respiration qu'il avait observé chez Liszt à Rome. Chopin voulait qu'on étudiât sans elle et, qu'à de très rares exceptions, on ne la conservât point. L'emploi de l'arpège sur pédale est peut-être antérieur à Chopin. Les arpèges sont d'une utilisation remarquable dans le Noc-

turne en Ut dièse mineur, comme dans les « Collines d'Anacapri ».

Debussy aimait les claviers dociles. Sa sonorité était transparente, son attaque franche et tout à la fois douce. « Et si le chant prenait une certaine importance, il ne fallait pas lui en donner trop ». Ses préludes rappellent le temps où les luthistes improvisaient tout en s'accordant. Si le luth a fortifié et confirmé la notion d'accord, Debussy a été un des tout premiers à reconnaître la beauté intrinsèque d'une harmonie isolée. Debussy après les clavecinistes et les luthistes a pris grand soin de donner des titres à ses vingt-quatre préludes. « Le public interroge : il faut répondre par des titres ». Sans attendre que d'autres le fassent à sa place, le musicien de la « Cathédrale engloutie » fait correspondre à ses Préludes une ambiance particulière ayant trait à quelques paysages ou à quelques spectacles. A la fois peintre et poète, il a su prolonger ses préludes en épigraphes imprévus : Danseuses de Delphes... Voiles... « On ne peut imaginer rien de moins semblable aux Préludes de Chopin que ceux de Debussy » (4). Celui-ci fait souvent allusion, dans ses annotations, à des instruments de musique tels que la « guitarra » qu'il considérait un peu comme un « clavecin expressif » et qui remplace le luth de nos jours. Les premiers préludes font très souvent mention des nuances : doux, ou encore : égal et doux, doux et soutenu. Dans les deux cahiers, des intentions psychologiques très précises sont indiquées : expressif, tendre, angoissé, plaintif.

Le piano du XXe siècle cherche, comme le clavecin du XVIIIe siècle, à imiter d'autres instruments de musique. Strawinsky et Bartok ont mis en relief l'aspect percutant du piano. « Prokofieff restitue à celui-ci une sonorité nette, franche, quasi mathématique, sinon celle du clavecin, du moins celle du « hammerklavier » (M.R. Hoffmann). « Tout comme les rapsodies hongroises de Liszt avaient l'intérêt d'enrichir la technique de clavier de toute une série d'effets sonores empruntés aux instruments typiques tziganes, tels que le cymbalum » (Cl. Rostand). Debussy avait préféré des sonorités plus douces. Il en a fait un instrument de l'intimité par excellence. On ne note dans son abondante production pianistique qu'une fantaisie pour piano (1888) dont le style rappelle celui de la « Symphonie sur un Chant montagnard français » de Vincent d'Indy. L'échelle des nuances utilisées par Claude de France s'étend du triple piano au forte, sans atteindre des intensités sonores nuisibles aux harmonies ouatées et subtiles. Il a été prouvé que le toucher d'un pianiste ne parvient pas à contrôler la durée du contact entre marteaux et cordes, mais l'intensité variant, la série des harmoniques en est influencée et, par contre-coup la qualité du son. Debussy compense par la richesse de son harmonie l'aspect un peu neutre du timbre du piano traité en demi-teinte. Boulez, dans sa troisième sonate pour piano, « exploite des variétés de touche et d'attaque négligées par Debussy et révèle avec son emploi des harmoniques toute une zone de sons encore ignorée » (Strawinsky).

De nos jours, nous négligeons trop les instruments anciens. Les luthistes avaient une supériorité incontestable sur les pianistes : leurs doigts commandaient sans aucun intermédiaire d'ordre mécanique les vibrations des cordes. Afin que la pointe des doigts soit proche des cordes, le pouce placé au bord du manche, on faisait sonner les cordes en les touchant du bout du doigt. En jouant avec les ongles, le son devenait plus clair. Le musicien des « Jardins sous la pluie » n'aurait nullement souffert, selon l'heureuse expression de Wanda Landowska, de se voir condamné au luth forcé à perpétuité. « Le tombeau de Du Fault, joueur de luth » que G. Migot écrivit pour le piano en 1923, fut un hommage affectueux offert par un musicien français du XXe siècle à l'un de ses devanciers du XVIe siècle, et une façon élégante de rappeler comment « un musicien génial s'en était allé chercher dans l'armoire fleurdelysée de ses ancêtres les plus inattendues, les plus précieuses béquilles » (Poulenc). Dès lors on comprend mieux comment Debussy, qui n'a jamais cherché à s'adapter à la mode du jour, considérait la musique comme une mathématique mystérieuse faite d'harmonies longuement étirées et de sonorités douces caractéristiques du luth.

---

(1) Cité par E. Borrel.

(2) Cité par A. Casella. Les grands interprètes (RIM, 1939).

(3) Notes sur Chopin - A. Gide.

(4) De la mort de Liszt à Debussy. E. Haraszti (Précis de Musicologie, P.U.F.).

Bibliographie :

Revue Internationale de Musique. Le Piano (Bruxelles, avril 1939).

E. Borrel. L'Interprétation de la musique française de Lully à la Révolution Française.

J. Jacquot. Le luth et sa musique (CNRS, 1957).

W. Landowska. Musique Ancienne. Mercure de France.

M. Long. Au piano avec Cl. Debussy (Julliard).

L. Vallas. Les Idées de Cl. Debussy (1927).

I. Strawinsky. Entretiens avec R. Craft (Ed. du Rocher, Monaco, 1954).

J. Chailley. Précis de Musicologie (P.U.F., 1958).

REVUE « DISQUES »

Tout en tenant au courant de la production phonographique, cette revue donne, pour chaque œuvre enregistrée, une précieuse documentation.

A condition de passer par nos services, nos lecteurs peuvent bénéficier d'une remise de 15 %, que la Direction de cette revue nous consent très aimablement, sur le tarif de son abonnement fixé à fr. 3.500 (35 N.F.).

ETUDE DE CHŒURS

Chorales d'Ecoles Primaires - Petites Chorales de 6e et 5e

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale dans les Ecoles de la Ville de Paris, Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

D'une difficulté un peu plus grande que les chœurs à trois voix égales déjà présentés (nos 82, 86, 87), cette harmonisation d'une chanson charentaise bien connue reste cependant très accessible à une chorale d'enfants de 11 à 14 ans. Son étude enthousiasme toujours les jeunes choristes que quelques difficultés de mise en place ne rebutent pas. La ligne folklorique d'un contour net et franc se grave aisément dans les mémoires; cette première partie pourra donc être confiée sans risque aux enfants les moins entraînés de la chorale à condition que le timbre de leur voix soit très clair et d'une juvénile fraîcheur.

CHŒUR A L'ETUDE

EN PASSANT PAR UN ECHALIER

Harmonisation à trois voix égales de Georges FAVRE
Ed. Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e

(voir texte musical et paroles du 1er couplet en page suivante)

II

J'ai renversé mon grand panier
2e voix : *Mon grand panier* } bis
3e voix : *Renversé mon panier*
Un beau monsieur l'a ramassé
2 et 3e voix : *Un beau monsieur*
Mon grand panier lon la
2e voix : *Lon la lon lé*
3e voix : *Un beau monsieur l'a ramassé*
La suite : voir couplet 1

III

Un beau monsieur l'a ramassé
2e voix : *L'a ramassé* } bis
3e voix : *Monsieur l'a ramassé*
Monsieur, rendez-moi mon panier
2e et 3e voix : *Monsieur, monsieur*
Mon grand panier lon la
2e voix : *Lon la lon lé*
3e voix : *Un beau monsieur l'a ramassé*
La suite : voir couplet 1

ETUDE

Généralités.

Cet alerte chant du folklore charentais s'apparente aux rondes maraîchines toujours enjouées et spirituelles. L'harmonisation légère, fine, aux courtes phrases en accentue encore le caractère en mettant bien en valeur la ligne mélodique.

Chaque partie prise isolément ne présente guère de difficulté réelle (sauf la mesure 6 en 2e voix ainsi que les mesures 7, 9, 14 au chromatisme délicat). Par contre, les attaques des trois parties échelonnées à un temps de distance, dérouteront les élèves au premier abord. La sûreté et la précision de la direction joueront un rôle essentiel.

Sur le plan pratique, deux ou trois élèves « chefs de file », attentives et possédant une bonne mémoire auditive, assureront les « attaques » successives dans les parties accompagnantes.

Présentation.

C'est l'aventure banale et galante d'une jolie et espiègle paysanne qui ne manque certainement pas d'esprit, ni peut-être de sagesse...

« *Je n'irai pas seulette au bois,*
J'ai trop grand peur du loup ».

« *Peur du loup* », certes, mais aussi, sans doute, peur du trop complaisant « monsieur ».

Seule, la première partie pourra être chantée par le maître. La rapidité des répliques interdisant de jouer les deux autres parties au guide-chant.

Remarques importantes.

Trois éléments jouent un rôle considérable dans la bonne exécution de ce chœur :

a) la diction : nette, précise et sans sécheresse.

b) la respiration : les phrases étant courtes en seconde et troisième parties, aucun problème ne se pose ici (sauf pour les mesures 7, 8, 9, 10 à la voix grave).

Les premières voix prendront des inspirations silencieuses, rapides et profondes (mesures 3, 5, 7, 9, 14 après la première croche - mesure 11 après le point d'orgue).

c) la direction du maître : les gestes rigoureusement réglés devront indiquer les attaques, les particularités rythmiques et les nuances; l'expression du visage reflètera le caractère aimable et gai à donner à ce chœur.

Méthode à adopter pour le travail.

Le mouvement rapide interdit d'envisager même en 5e ou en 4e un travail rationnel par le solfège qui aurait pour conséquence d'alourdir l'exécution.

Dans *chaque phrase* ou *fragment de phrase* le plan d'étude suivant pourra être adopté :

1) Etude de la 1re partie jusqu'à une exécution quasi automatique du texte.

2) Etude de la 3e partie jusqu'à une exécution quasi automatique du texte.

3) Exécution des 1re et 3e parties simultanées.

En dehors des mesures 7 et 9 nous recommandons ces deux étapes :

a) faire chanter les premières syllabes de la phrase par la 1re voix qui se tait dès l'entrée de la 3e voix.

b) les deux parties ensemble sans omettre d'indiquer par le geste l'entrée de la 3e voix.

4) Etude de la 2e partie (voir 1).

5) Exécution des 1re et 2e voix simultanées.
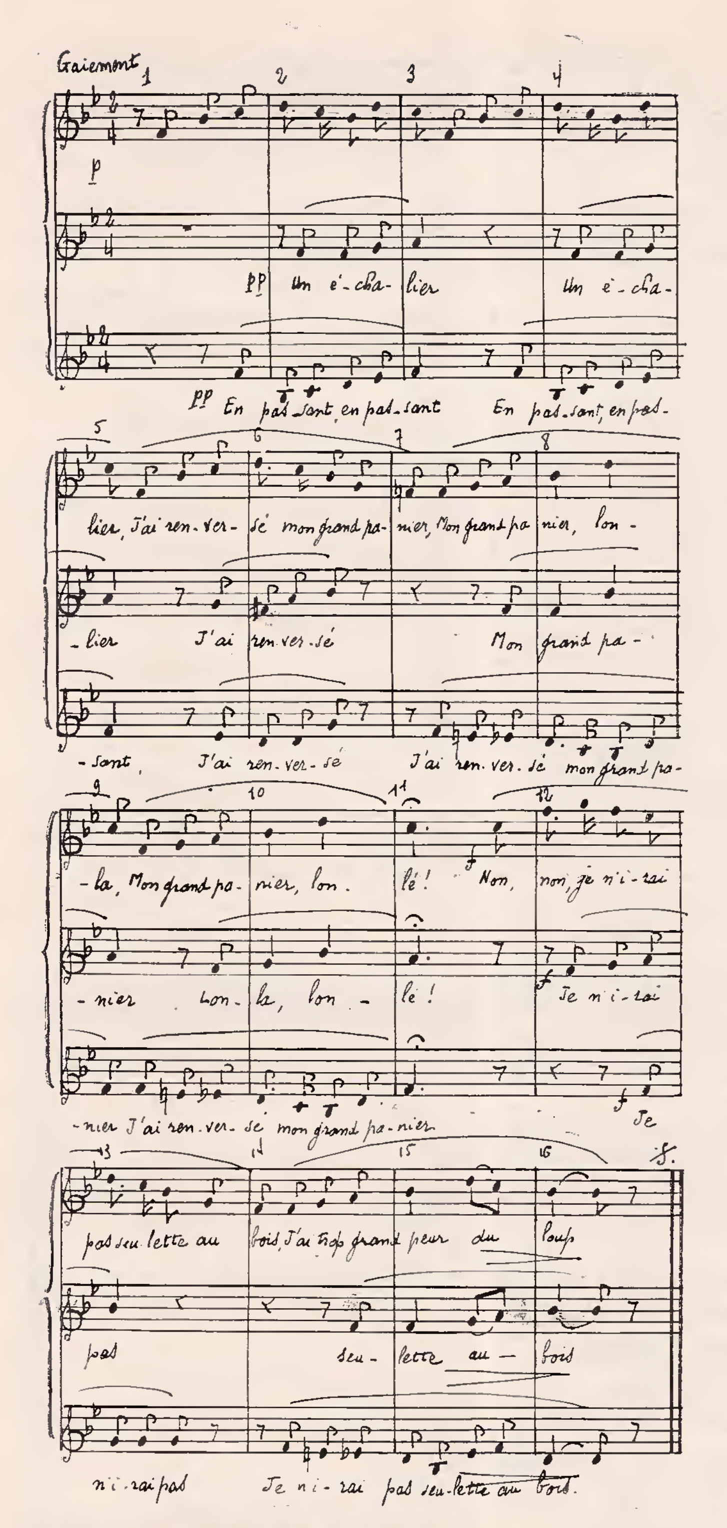
a) voir 3 a : remarque valable pour tous les débuts de phrase.

b) voir 3 b.

6) 2e et 3e parties simultanées : mesures 5 et 6 rythme identique.

Procéder comme en 3 *a et b* pour les mesures 7-8-9-10-11-14-15-16.

7) Mise en place des trois voix.



a) attaques des entrées successives.

Exemple : 1re partie En pas, 3e partie En pas, 2e partie Un échalier.

Travail identique mesures 3 et 4, 12 et 13.

Mesures 5 et 6 : 1re partie J'ai ren, 2e et 3e parties J'ai renversé.

Mesures 7 et 8, 9-10 et 11.

1re Partie : Mon grand

puis 2e partie : Mon grand panier

3e Partie : J'ai ren

Id. pour les mesures 14-15-16.

Difficultés particulières à chaque phrase.

a) *En passant par un échalier*

1re voix : double croche courte et légère.

3e voix : justesse du si bémol (léger appui sur cette note qui devra être suffisamment grave).

2e voix : Répétition du fa assez difficile à obtenir (recourir à la lecture chantée avec le nom des notes).

b) *J'ai renversé mon grand panier.*

Faire chanter avec le nom des notes; vocaliser en transposant la formule (voir 1 du tableau terminal). Rechercher un fa dièse très près du sol, un la assez haut.

c) *J'ai renversé mon grand panier* (3e partie).

Mesures 7 et 8, puis 9-10-11.

1re partie : obtenir un ré très haut, très clair,

2e partie : la très près du si bémol
pour ne pas que les voix « baissent ».

3e partie : le chromatisme des premières notes est délicat, les demi-tons descendants doivent être très petits : travail avec le nom des notes en vocalisant sur du du du puis du u u.

A la fin de la phrase veiller à l'exactitude rigoureuse de la tierce majeure : si bémol ré (ré assez haut).

d) *Non, non je n'irai pas seulette au bois.*

1re partie : voix bien timbrées, justesse rigoureuse du fa et du sol.

Demi-ton descendant petit : ré près du mi bémol.

Doubles-croches légères.

La respiration joue ici un très grand rôle.

3e partie : répétition du son : sol - lecture sur portée - faire remarquer l'identité des trois intonations.

e) *J'ai trop grand peur du loup*

1re partie : ré assez haut. Ne pas laisser glisser les voix sur les trois notes terminales.

3e partie : les si bémol et mi bémol (mesure 15) seront difficiles à obtenir en raison de la similitude du début de phrase avec les mesures 7 et 8. Ecrire en regard les deux phrases (2 du tableau terminal).

Faire remarquer similitudes et différences.

Travail avec le nom des notes, puis en vocalisant, enfin avec les paroles.

Faire chanter alternativement et dans un ordre indéterminé l'une ou l'autre formule en l'indiquant du doigt au tableau.

Interprétation.

Beaucoup de légèreté, d'entrain, d'esprit et de gaîté. Respecter toujours l'anacrouse, ne jamais donner d'accent sur les débuts de phrase; seul le premier temps suivant peut bénéficier d'un appui à peine estompé.

La première partie reste toujours un peu en dehors.

Aux mesures 7-8-9-10-11, un « crescendo » progressif et un très faible « ritenuto » à la fin de la m. 10 amènent la nuance « forte » sur le point d'orgue (pas trop long).

Mesures 12 et 13 « forte » clair et décidé.

Mesures 14-15-16 : plus lié, souple, « diminuendo » très sensible, et, sans toutefois changer le mouvement, assouplir le « coulé » et la fin de phrase.

A qui confier l'exécution.

Chœur demandant des voix très fraîches, des élèves attentifs (garçons ou filles).

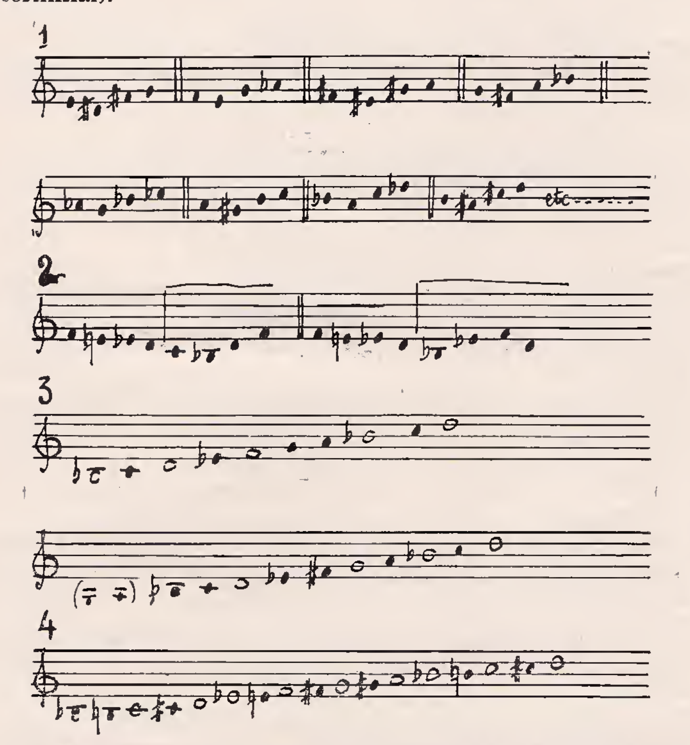
L'effectif de la première partie peut être un peu plus important surtout si les enfants sont plus jeunes : 1re partie, 30 environ; 2e partie, 18 à 20 ; 3e partie, 18 à 20.

EXERCICES TIRES DE CE CHŒUR

1) Modulation de si bémol à sol mineur.

Ecrire les deux gammes et conduire des exercices d'intonations à une voix au tableau (voir 3 ci-dessous).

2) Exercices chromatiques ascendants et surtout descendants à une voix conduits au tableau (voir 4 du tableau terminal).



Modification des circonscriptions académiques métropolitaines

Les circonscriptions académiques métropolitaines sont fixées comme suit depuis le 1er janvier 1962 :

Aix-en-Provence (Basses-Alpes, Hautes-Alpes, Alpes-Maritimes, Bouches-du-Rhône, Corse, Var, Vaucluse).

Besançon (Doubs, Jura, Haute-Saône, Territoire de Belfort).

Bordeaux (Dordogne, Gironde, Landes, Lot-et-Garonne, Basses-Pyrénées).

Caen (Eure, Seine-Maritime, Calvados, Manche, Orne, Sarthe).

Clermont-Ferrand (Corrèze, Creuse, Allier, Cantal, Haute-Loire, Puy-de-Dôme).

Dijon (Côte-d'Or, Nièvre, Saône-et-Loire, Yonne).

Grenoble (Ardèche, Drôme, Isère, Savoie, Haute-Savoie).

Lyon (Ain, Loire, Rhône).

Lille (Nord, Pas-de-Calais).

Montpellier (Aude, Gard, Hérault, Lozère, Pyrénées-Orientales).

Nancy (Meurthe-et-Moselle, Meuse, Vosges).

Nantes (Loire-Atlantique, Maine-et-Loire, Vendée).

Orléans (Cher, Eure-et-Loir, Indre, Indre-et-Loire, Loir-et-Cher, Loiret).

Paris (Seine, Seine-et-Marne, Seine-et-Oise).

Poitiers (Charente, Charente-Maritime, Deux-Sèvres, Vienne, Hte-Vienne).

Reims (Adennes, Aube, Marne, Haute-Marne).

Rennes (Côtes-du-Nord, Finistère, Ille-et-Vilaine, Morbihan, Mayenne).

Strasbourg (Bas-Rhin, Haut-Rhin, Moselle).

Toulouse (Ariège, Aveyron, Haute-Garonne, Gers, Lot, Hautes-Pyrénées, Tarn, Tarn-et-Garonne).

A titre transitoire, les départements constituant la circonscription d'action régionale de Picardie sont rattachés aux académies suivantes :

Reims (Aisne).

Paris (Oise).

Lille (Somme).

Georges BIZET : *L'ARLÉSIENNE,* Suites 1 et 2

par R. KOPFF

DEUXIEME SUITE

Pastorale :

Andante sostenuto assai, 4/4 en la maj. (1). Sur une basse uniforme des cuivres et des bois, cordes et hautbois exposent un thème pastoral évoquant le charme de la nature aux environs de l'étang de Vaccarès. C'est peut-être parce que cette pièce était destinée à servir de prélude au 2e acte que l'orchestration en est un peu trop massive au début. En effet, le thème principal retrouve toute sa grâce et sa fraîcheur lorsqu'il est repris en douceur par les flûtes sur une discrète harmonisation des bois et des cors. Après une courte partie centrale en notes piquées aux bois et comprenant un gai petit canon à 12/8 entre la flûte et le cor anglais sur une basse-musette des bassons, le premier thème est repris ff (tempo primo) avec une orchestration légèrement différente.

Andantino, 4/4 en fa dièse min. (2) Sur un accompagnement franchement rythmé des cordes et du tambourin, la grande flûte et les clarinettes exposent maintenant, piano, un thème dont la souplesse ondulante, nuancée de mélancolie, a quelque chose d'un peu oriental. Une réponse plus franchement sautillante est donnée dans les hauteurs et en toute force par la petite flûte et le hautbois. Reprise textuelle de ce thème et de la réponse. Et modulant vers la majeur, puis revenant vers le ton initial, Bizet semble jouer quelques instants avec ce thème et sa réponse pour les unir enfin, puis les laisser s'évanouir sur une descente chromatique et quelques arpèges de la harpe.

Pour satisfaire au principe ternaire qui guide la composition de toutes ces pièces, la pastorale est reprise, assez semblable au début, mais écourtée pourtant.

Intermezzo :

Andante moderato ma con moto, 4/4 en mi bémol majeur (3). Cette introduction au deuxième tableau du 2e acte commence (fff) aux bois graves, cors et cordes, à l'unisson par une grande phrase mélodique un peu déclamatoire. Bois et cordes répondent en douceur, à deux reprises.

Allegro moderato, 4/4 en mi bémol maj. (4). Et voici maintenant la mélodie principale de cet intermezzo, une phrase tranquille et comtemplative chantée par le saxophone et le cor à pistons sur discret accompagnement des cordes. Bientôt clarinettes et bassons s'y joignent. L'orchestre s'anime, et la harpe renforce l'accompagnement des cordes. La mélodie s'achemine vers un sommet allargando qui se résoud sur le thème de l'introduction à l'unisson. Mais au lieu de la réponse, bois et saxophone reprennent une dernière fois la mélodie principale. Une courte coda en tenues des vents, trémolos des cordes et arpèges de la harpe se termine par un bref et pompeux rappel, au tutti ff, d'un fragment du thème d'introduction.

Menuet :
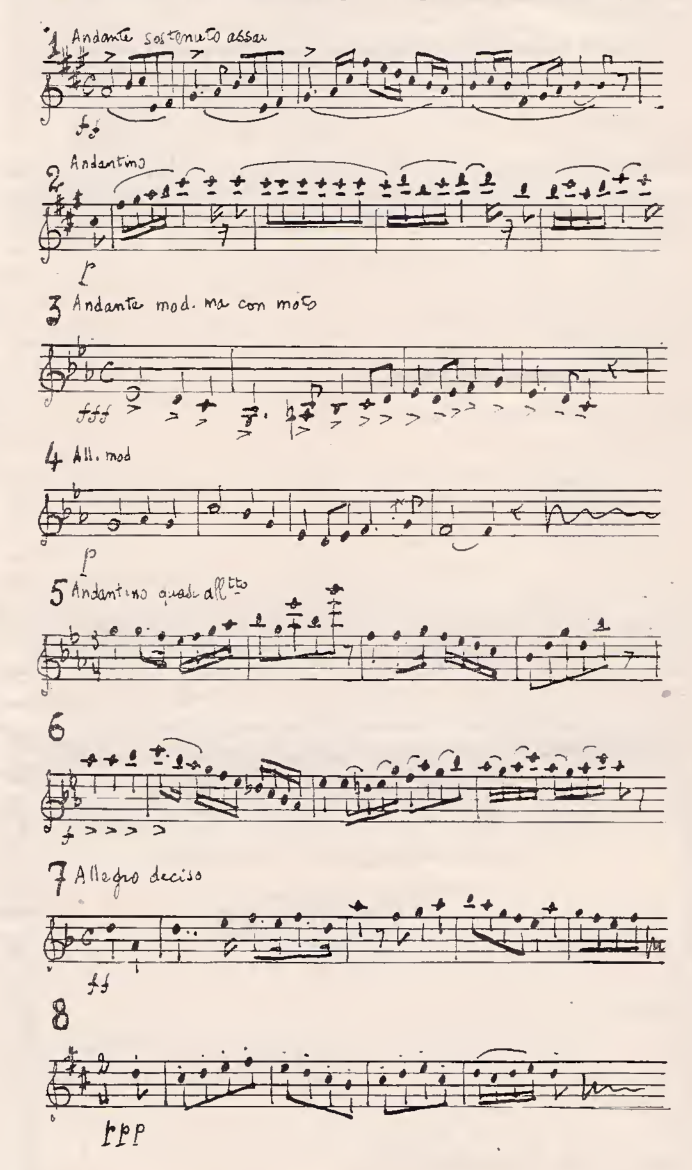
Andantino quasi allegretto, mi bémol majeur, 3/4 (5). Dans cette gracieuse petite pièce nous goûtons particulièrement le charme poétique de la flûte accompagnée par la harpe, instruments idylliques et aériens par excellence, auxquels s'associent de temps à autre le hautbois et le saxophone.

Le trio (6) est un tutti en la bémol qui oppose sa franche gaîté à la poésie rêveuse du menuet. Celui-ci est repris ensuite avec le concours du saxophone, auquel, dans sa partition, Bizet indique : « solo avec âme ». Et harpe et flûte terminent en douceur ce menuet, comme elles l'avaient commencé.

Farandole :

La farandole est une sorte de danse ou de course cadencée, populaire en Provence, et qu'exécutent un grand nombre de danseurs et de danseuses alternés en se tenant par la main de manière à former une chaîne que conduit, en évolutions fantaisistes, celui qui est en tête.

Bizet utilise deux thèmes provençaux caractéristiques :



(1) Suite (voir E.M. n° 87, avril 1962).

celui de la marche des Rois (7) que nous avons déjà entendu dans le prélude et celui connu sous le nom de « Danso dei Chivan-Frus » (8).

L'introduction est un allegro deciso en ré mineur. C'est la marche des rois qui ouvre la ronde au tutti ff et qui est aussitôt reprise en canon par les hautbois, clarinettes et violons d'une part, que poursuivent à deux temps de distance bassons, cors, altos et violoncelles d'autre part.

Puis, sur un battement en croches du tambour de basque et des cordes, flûtes et clarinettes entonnent en ré majeur, allegro vivo et deciso, cet air du tambourinaire si caractéristique de la Provence. Toute la joie exubérante des danseurs se traduit maintenant dans un long crescendo tourbillonnant basé alternativement sur les deux thèmes. Dans un impressionnant tutti fff, puis ffff, qui marie les deux thèmes en les superposant, les cuivres clament deux fois encore le thème de la marche des rois. Puis la coda n'est plus qu'un étourdissant tournoiement sur le thème de la farandole (8) à tout l'orchestre.

Ainsi cette farandole endiablée termine avec éclat une partition pétillante, rayonnante de santé, de concision et de clarté, évoquant si merveilleusement la Provence lumineuse et ensoleillée, une partition qui restera toujours un des joyaux de la musique française.

MUSIQUE ET CULTURE POUR LES JEUNES... MUSIQUE DU MONDE !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » sur la Chaîne France III, avec le concours de l'Orchestre Symphonique de Strasbourg placé sous la direction de Marius Briançon.

Production et présentation : Albert Jungblut.

Lundi 14 *Mai à* 15 *h.* 30 :

A. ROUSSEL :
— Le Festin de l'Araignée

Lundi 28 *Mai à* 15 *h.* 30 :

BORODINE :
Le Prince Igor :
— Air d'Igor
— Danses Polovtsiennes

« Musique et Culture » publie des fiches d'éducation musicales, destinées les unes aux élèves (« Feuillets des Benjamins de la Musique »), les autres aux éducateurs, qui complètent ces émissions bi-mensuelles. (Abonnement annuel aux deux séries de fiches : 7 NF, Musique et Culture, 24, avenue des Vosges, Strasbourg - C.C.P. 484-48).

LE CONCERT ANNUEL DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE DU DEPARTEMENT DE LA SEINE

Le 30 mars dernier a eu lieu, au Théâtre des Champs-Elysées à Paris, le concert annuel des professeurs d'Education musicale du département de la Seine. Au cours de ce concert on a pu entendre un certain nombre de chorales d'écoles primaires ou de collèges d'Enseignement général, dont la bonne tenue et la qualité musicale méritent d'être soulignées. C'est ainsi que ces chorales scolaires composées de voix non sélectionnées, mais disciplinées, n'hésitent pas à inscrire à leurs programmes non seulement des chants populaires si finement harmonisés par Joseph Canteloube, Georges Favre, Yvonne Desportes, Robert Planel, mais encore des œuvres originales comme *Mignonne allons voir si la rose* de Costeley, des chorals de J.-S. Bach, des chœurs de Schumann, Poulenc, Loucheur, etc. On jugera mieux de l'effort accompli par les chefs de chorales si l'on sait que les 400.000 élèves des écoles de la Seine reçoivent l'enseignement de leurs 600 professeurs d'Education musicale au rythme d'une *demi-heure hebdomadaire* pour les classes primaires et d'une heure pour les classes de collèges. Il faut donc féliciter hautement les professeurs qui, dans ces conditions, mettent sur pied des programmes comme ceux que nous avons entendus le 30 mars.

Au cours de la même séance, on a pu entendre également la Maîtrise de la R.T.F., chorale enfantine de premier ordre, formée, celle-là, de voix sélectionnées parmi les meilleurs éléments des écoles. Sous la direction de son chef Jacques Jouineau, la Maîtrise exécuta l'émouvant *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* de Claude Debussy, ainsi que trois extraits de la charmante et fraîche *Cantate du Jardin vert* de Georges Favre. Enfin le programme s'achevait par l'audition de la chorale, excellente et trop peu connue, formée par les professeurs d'Education musicale du département de la Seine eux-mêmes. Sous l'experte direction de Robert Blot, cette chorale interpréta de façon remarquable les *Trois Chansons de Ch. d'Orléans*. On a rarement l'occasion d'entendre ce chef-d'œuvre debussyste exécuté avec autant de finesse et de compréhension musicale. Il est vrai que rarement aussi se trouve réunie dans un même groupe choral une telle somme de talents mise au service de l'expression vocale. Fondée par Roger Ducasse en 1933, animée successivement par Raymond Loucheur et Robert Planel (dont le *Nous n'irons plus au bois* fut brillamment exécuté en fin de programme), la chorale des professeurs d'Education musicale peut, à juste titre, s'enorgueillir de la valeur de ses membres. Sait-on que le corps professoral du département de la Seine, recruté à la suite d'un redoutable concours, compte parmi ses membres de nombreux lauréats du Conservatoire de Paris ? Avant d'enseigner le chant aux enfants des écoles, beaucoup d'entre eux ont poursuivi rue de Madrid des études musicales supérieures et obtenu de hautes récompenses, soit dans les classes d'instruments, soit dans les difficiles classes d'écriture : harmonie, contrepoint et fugue. Il n'est donc pas étonnant que des maîtres de cette qualité entretiennent chez les enfants qui leur sont confiés l'amour de la musique. Sous l'impulsion bienveillante de leur Inspecteur Général, ils mènent inlassablement auprès de la jeunesse parisienne le bon combat, et le gagnent.

MARCEL BITSCH.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *mai*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

ENSEIGNEMENT D'ETHNOMUSICOLOGIE

Un enseignement d'ethnomusicologie a été créé l'année universitaire 1960-1961 à l'Institut d'ethnologie de l'Université de Paris dans le cadre de ses enseignements complémentaires.

Cette chaire a été confiée à trois professeurs: Cl. Marcel-Dubois, M. Sichonnet-Andral et G. Rouget, maître, chargée et attaché de recherche au Centre National de la Recherche Scientifique.

Le cycle 1961-62 a eu lieu de novembre à mars à raison d'un cours hebdomadaire le mardi à 9 h. 30.

Un travail de contrôle a lieu chaque année.

Il est à remarquer que le programme du certificat d'études supérieures ethnologiques (Licences ès Lettres) comprend tous les enseignements complémentaires de l'Institut d'ethnologie, donc l'ethnomusicologie.

Une cinquantaine d'étudiants suivent ce cours auquel des élèves libres sont admis.

Le programme comporte l'étude des documents, du domaine et des méthodes de l'ethnomusicologie.

Une charge de conférences d'ethnomusicologie a été créée l'année académique 1961-1962 à l'Ecole pratique des Hautes Etudes - Sorbonne VI[e] section (Sciences économiques et sociales) dans le cadre de la Direction d'études d'Anthropologie sociale de M. Claude Levi-Strauss, professeur au Collège de France.

Elle a été confiée à Cl. Marcel-Dubois, maître de recherche au Centre national de la Recherche Scientifique.

Le programme de l'année porte sur deux points :

1° Introduction à l'ethnomusicologie générale.

2° Examen de travaux récents.

Cet enseignement donne accès au diplôme de l'Ecole des Hautes Etudes (sans titres préalables) et au doctorat du 3[e] cycle.

L'enseignement a lieu depuis novembre 1961 et se poursuit jusqu'à la fin de l'année universitaire à raison d'un cours hebdomadaire de deux heures, le mardi à 10 h. 30.

Ces cours ont lieu dans les salles de cours du Musée de l'Homme (1[er] semestre) et du Musée des arts et traditions populaires (2[e] semestre) au Palais de Chaillot.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser au Secrétariat de l'Institut d'ethnologie et au département d'ethnomusicologie du Musée des arts et traditions populaires, Palais de Chaillot.

⁂

J'ai eu le privilège de suivre la plupart des cours d'ethnomusicologie de l'Institut d'ethnologie durant cette dernière session.

Nous y avons entendu traiter de l'historique de la discipline, des questions des instruments de musique, des problèmes de structures musicales, de l'ethnomusicologie d'Afrique noire, d'Europe etc.

Je pense qu'en tant que professeurs d'Education musicale nous pouvons beaucoup gagner à l'approche, à la connaissance de ces musiques primitives et de haute culture; ces documents peuvent être précieux pour nous qui sommes si pauvres en exemples capables (malheureusement toujours incertains) d'illustrer l'histoire de la musique de l'Antiquité.

Bien qu'il s'agisse là de musiques très antérieures à cette période, nous pouvons du moins disposer ainsi d'éléments certains de dépaysement et de connaissance pour nos élèves; nous pouvons, je crois, beaucoup apprendre, non seulement en entendant tous ces documents : ce qu'ils représentent, la forme à laquelle ils obéissent, mais encore plus nous inspirer et nous enrichir au contact de chercheurs dont l'honnêteté, la précision, le désir de vérité et d'authenticité sont les impératifs auxquels ils se soumettent.

Cela est bienfaisant, en notre temps où le grand public se satisfait trop vite de pseudo-folklore, d'informations rapides, de « didgest » d'un exotisme douteux.

J. ROUX.

AVIS ADMINISTRATIFS

Modification de l'épreuve de chant ou de récitation au certificat d'études primaires

Article unique. — Le paragraphe 9 de l'article 257 modifié de l'arrêté susvisé du 18 janvier 1887 est remplacé par les dispositions suivantes :

« 9° Une épreuve de chant ou de récitation ou l'exécution instrumen-
« tale d'un morceau simple (le candidat présentera au choix du jury
« une liste de six chants, récitations, ou partitions. Les instruments
« admis sont : les instruments à cordes (à archet, à cordes frappées ou
« pincées), les instruments à vent (cuivre et bois), instruments à clavier
« — xylophone. »

La partition présentée pourra être une œuvre simple de musique classique ou un extrait de « méthode » propre à chacun des instruments énumérés, ou une chanson populaire comportant les valeurs de notes : blanche, noire, croche — ou l'un des chants appris dans la classe du candidat.

(Arrêté du 15-2-62 ; R.M./F. n° 12 du 19-3-62, p. 1007.)

⁂

Dates des épreuves du baccalauréat de l'enseignement du second degré dans l'Académie d'Alger pour l'année 1962

Epreuves facultatives de musique : vendredi 8 juin.

Session de remplacement : vendredi 15 juin.

LE PROCHAIN NUMERO DE JUIN

Ce prochain numéro sera entièrement consacré à Claude Debussy.

Il comprendra, outre une biographie pratique, le catalogue des œuvres, bibliographie et discographie, des études variées offrant plusieurs analyses dont celles du Quatuor, *de* la Mer, *les* Nocturnes, *etc.*, le musicien et son écriture, les poètes qui l'ont inspiré, la musique de chambre, le mouvement artistique de l'époque.

Cet important numéro constituera à la fois un document de valeur et un précieux instrument de travail.

Sans supplément de prix pour nos abonnés, il sera expédié sous sachet.

Annoncez donc autour de vous la parution de ce numéro rédigé avec le plus grand soin.

Il en sera fait un tirage supplémentaire, limité toutefois, pour satisfaire tous ceux qui en désireront des exemplaires.

Le prix de vente au détail est fixé à NF. 5,—

Dès à présent, vous pouvez nous passer commande.

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-V^{e} = ODÉ. 56-74.

ÉCOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par

Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères

Subventionnée par la Ville de Paris et l'Etat

Président du Conseil de Direction :

ROLAND MANUEL



SECTION SPÉCIALE DE PRÉPARATION

aux Examens du Professorat de la Ville et de l'Etat
C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Au concours d'entrée aux classes préparatoires au C.A.E.M. :
Lycee La Fontaine et Cours Normal de la Ville de Paris

assuré par :

André MUSSON : Dictées Musicales — Pierre WISSMER : Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale; Littérature; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie — R. BRYCKAERT, Bernard BARON : Solfège — Anna TALIFERT : Chant — R. BRYCKAERT : Pédagogie
Olivier CORBIOT : Commentaires de disques — Jean-Etienne MARIE : Acoustique

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la 1re partie du Professorat; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la 1re Partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens.

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h. 30 à 12 h. et de 14 h. 30 à 19 h.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi et vendredi à 15 h. 45
Mercredi à 15 h. 30 (15 h. 15 tous les 15 jours pour le chant C.E.G.)

Mois de Mai

MERCREDI 2 :
Initiation à la musique : Le Chevalier à la Rose (Richard Strauss).
Chant : La Danse (étude de la 2e voix).

MARDI 8 :
Chant : La fille aux oranges (fin de l'étude).

MERCREDI 9 :
Chant (C.E.G.): Là-bas, dans le Limousin (chant populaire imposé au concours d'entrée dans les E.N.).
Initiation à la musique: séance de révision.
Chant: La Danse (fin de l'étude de la 2e voix).

VENDREDI 11 :
Initiation au solfège (13e émission).

MARDI 15 :
Chant: séance de révision.

MERCREDI 16 :
Initiation à la musique: séance de révision.
Chant: *La Danse* (mise au point à 2 voix).

MARDI 22 :
Chant : En passant par la Lorraine (présentation et début de l'étude).

MERCREDI 23 :
Chant (C.E.G.): Là-bas dans le Limousin (fin de l'étude).
Initiation à la musique : L'Enfant et les Sortilèges (Ravel).
Chant: « Toi, le cœur de la rose » (Ravel) : début de l'étude).

VENDREDI 25 :
Initiation au solfège (14e émission).

MARDI 29 :
Chant : En passant par la Lorraine (suite de l'étude).

MERCREDI 30 :
Initiation à la musique: séance de préparation au jeu musical du 6 juin.
Chant: Toi le cœur de la rose (Ravel): suite de l'étude.


TROMPETTES
TROMBONES
SAXOPHONES
CORNETS
CORNETS-TROMPETTES
BUGLES
CORS D'HARMONIE
BASSES
ALTOS
CORS ALTOS
LES MEILLEURS ARTISTES



Imprimé en France N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt Légal 2e trim. 1962 — Directeur-Gérant : A. MUSSON